Paul-Marie Duval



MONNAIES GAULOISES

et mythes celtiques

64

HERMANN, EDITEURS DES SCIENCES ET DES ARTS

Paul-Marie Duval

MONNAIES GAULOISES

et mythes celtiques



HERMANN, EDITEURS DES SCIENCES ET DES ARTS



Table

Les Celtes vii

Le message culturel 1
L'audace des créations 2
Techniques de fabrication 2
Nécessité de l'analyse stylistique 8
Une enquête sur 10000 monnaies 9
Synthèse d'images incomplètes 11

Une meilleure connaissance 13
Modèles des monnaies gauloises 13
Esprit de l'art celtique 15
Assemblage et déchiffrement des images 16

Résurrection des formes 19
Images complètes et autres 19
La désarticulation du sujet 91
Le délire graphique 97

L'illustration éclatante d'une culture raffinée 107

Lexique 111
Eléments de bibliographie 115

Les Celtes

Les Celtes, dont l'origine est mal connue, apparaissent dans l'histoire vers la fin du cinquième siècle avant Jésus-Christ. Venus d'outre-Rhin et s'étendant vers l'ouest jusqu'en Irlande, vers l'est jusqu'au sud du bas Danube, ils forment une ethnie homogène de l'Europe intérieure, installée le long des vallées, dans les plaines et sur quelques hauteurs du continent. Leurs conquêtes, établissements, mouvements, leur expansion, puis leur recul devant les Romains, les Germains et les Scythes, ont occupé cinq siècles contemporains des civilisations grecque, hellénistique et romaine. En Irlande, non romanisée, en Ecosse et en Galles, voire en Bretagne à un moindre degré, leur culture et leur langue se sont perpétuées jusqu'à nos jours.

Dans ces vastes espaces aux climats tempérés, domaines des grands fleuves et des vastes forêts, des gisements de fer, des longs hivers, des nuages et des frimas, comme dans ces îles brumeuses de l'extrême Occident, les Celtes ont hérité l'art du premier Age du fer : décor géométrique rectiligne, formes animales stylisées, travail du bronze et de l'or gravés, moulés, découpés, martelés ou tordus. Mercenaires ou conquérants, partis de Gaule et d'Espagne, établis en sédentaires dans la moitié nord de l'Italie alors sous influence étrusque, et dans l'Europe danubienne en partie hellénisée, ils en ont rapporté des décors végétaux d'origine orientalisante, grecque, étrusque ou italique, qu'ils ont transformés en lignes souples, volontiers abstraites, permettant la métamorphose de toutes les formes vivantes et la combinaison de motifs linéaires ou plastiques parmi les plus savants, et bien souvent inédits.

Les monnayages des Celtes et surtout, parmi eux, des Gaulois, ont une valeur artistique qui, longtemps méconnue, est aujourd'hui de mieux en mieux étudiée. Elle paraît être considérable. Les difficultés de cette étude ont rendu nécessaire la nouveauté des méthodes. De nombreuses monnaies gauloises sont imparfaites, et cela est surprenant puisqu'il s'agit d'un art original et vigoureux : ce problème est étudié dans le présent essai.

On a tenté, dans plusieurs cas, grâce à l'analyse de la plupart des spécimens connus d'un type monétaire, de reconstituer pour la première fois son aspect originel et intégral, que l'on trouvera ainsi ressuscité dans les illustrations proposées. D'autres exemplaires, moins incomplets, sont décrits et dessinés avec une précision nouvelle. On peut ainsi découvrir la signification d'une série de sujets imagés, que seules les monnaies proposent à notre curiosité. En effet, la littérature de langue gauloise, jamais écrite – par la volonté des druides, jaloux de leur science et de leur prestige – est morte avec les hommes qui la créaient et l'apprenaient par coeur pour la réciter et la diffuser de génération en génération jusqu'à sa précoce disparition. La monnaie bien comprise vient ajouter aux textes grecs et latins et aux autres objets d'art celtiques un reflet des moeurs des Gaulois, de leurs croyances, de leur mythologie, et peut-être de leur folklore. Mais il y a, là encore, une énigme. Peut-on espérer en découvrir la clé ?

Les illustrations de ce livre relèvent de trois techniques différentes. Il s'agit soit de photographies agrandies après examen de la pièce à la lunette binoculaire, soit de dessins de l'auteur en fac-similé réalisés par calque d'une photographie agrandie vérifiée devant l'original examiné à la lunette binoculaire, soit enfin (numéros 6A, 6B, 10B, 10C, 11A, 11B, 14, 15, 16d), de dessins faits grâce au système de la synthèse graphique, c'est-à-dire par superposition de calques sur des monnaies de même coin mais frappées différemment. La synthèse donne donc l'image authentique la plus complète possible.
Les échelles de reproduction des illustrations sont indépendantes de la dimension réelle des monnaies. Elles ont été choisies pour faciliter la lecture de l'image. L'agrandissement, même important, est indispensable pour l'étude des formes. Le diamètre réel est indiqué en fin de légende.

On trouvera donc ici une quarantaine de sujets monétaires, soit uniques et étudiés pour eux-mêmes, soit confrontés avec d'autres pièces de même type, plus ou moins nombreuses, qui permettent de comprendre leur originalité et parfois de les compléter.

Les monnaies gauloises n'étaient pas d'usage courant jusqu'à l'approche de la guerre des Gaules. Trésor des chefs de tribu, et sans doute aussi des druides, elles servaient aux échanges diplomatiques, au paiement des mercenaires, au règlement des tributs et des rançons. L'image des pièces de bronze et de potin a finalement vulgarisé leur emploi.

Le message culturel

Parmi les témoins de l'art celtique, les monnaies occupent une place de choix. Elles révèlent une inspiration créatrice dont le caractère essentiel est de n'être pas d'essence méditerranéenne.

Longtemps et parfois encore considérée comme un aspect mineur d'un art de l'Antiquité contemporain de la République romaine, de la Grèce classique ou de l'Empire alexandrin, la gravure monétaire gauloise est, en réalité, infiniment développée et singulièrement variée. Ces pastilles de métal, finement ouvragées, illustrent de façon audacieuse la liberté de l'art celtique ancien à l'égard des modèles méditerranéens. Modifications rapides des motifs imités, transformations créatrices, métamorphoses, ces apports de l'abstraction qui s'exprime jusque dans l'empreinte et son relief distinguent le monnayage celtique, et particulièrement gaulois, de ceux de l'Europe antique – grecque, romaine, ibère. Il nous livre, avec un style à nul autre pareil, des images d'une originalité étonnante et qu'une technique souvent imparfaite accentue parfois jusqu'à l'étrange.

Non moins frappant, et sans doute unique, est le cas d'une ethnie qui émit par millions des monnaies d'une variété infinie, alors qu'elle ignorait l'usage littéraire de l'écriture, réservé aux dédicaces votives, aux épitaphes, aux graffites sur objets domestiques, au calendrier et, peu avant la conquête romaine, à quelques séries monétaires. Partout ailleurs, en effet, l'apparition de la monnaie est postérieure à celle de l'alphabet. En Gaule, le monnayage, de loin le plus abondant, le plus varié, le plus inventif et, par maints chefs-d'oeuvre, le plus réussi de l'Europe celtique, apparaît au plus tard dès le troisième siècle avant Jésus-Christ. On pourrait croire que cette foisonnante production, permettant de fixer des images de nature souvent religieuse ou de propagande politique, suppléait l'écriture qui en aurait exprimé, perfectionné, enrichi et diffusé les thèmes. Le langage figuré connaît ainsi un remarquable développement : c'est l'élément le plus audacieux de l'art celtique ancien, que cette forme d'expression qui se traduisait en miniature sur le disque exigu des monnaies.

L'art monétaire s'épanouit d'un bout à l'autre du continent celtique pendant près de quatre siècles. Il est plus récent en Grande-Bretagne, où il vient de la Gaule du nord et

se prolonge jusque vers le deuxième ou le troisième siècle, malgré la présence romaine. Il n'existe pas en Irlande, restée indépendante, où s'exprime oralement, sans écriture, une littérature foisonnante de prose et de poésie que les moines viendront transcrire vers les cinquième et sixième siècles, sauvant ainsi la plus ancienne littérature européenne de langue vulgaire : à son développement, nous devons Tristan, le Graal, la Table Ronde. En Gaule, un ensemble de sagas peut-être aussi important a dû exister et se transmettre oralement : les Romains qui occupèrent le pays n'ont pas conservé les éléments intellectuels de cette culture, faite de traditions et de croyances. Ils ont mis fin à son expression artistique, en supprimant ce moyen de communication qu'était le monnayage gaulois. Ce n'est qu'aujourd'hui, après deux mille ans d'incompréhension, que l'on entrevoit sa valeur, son originalité, son apport dans le domaine des mentalités, de la religion et de l'art plastique.

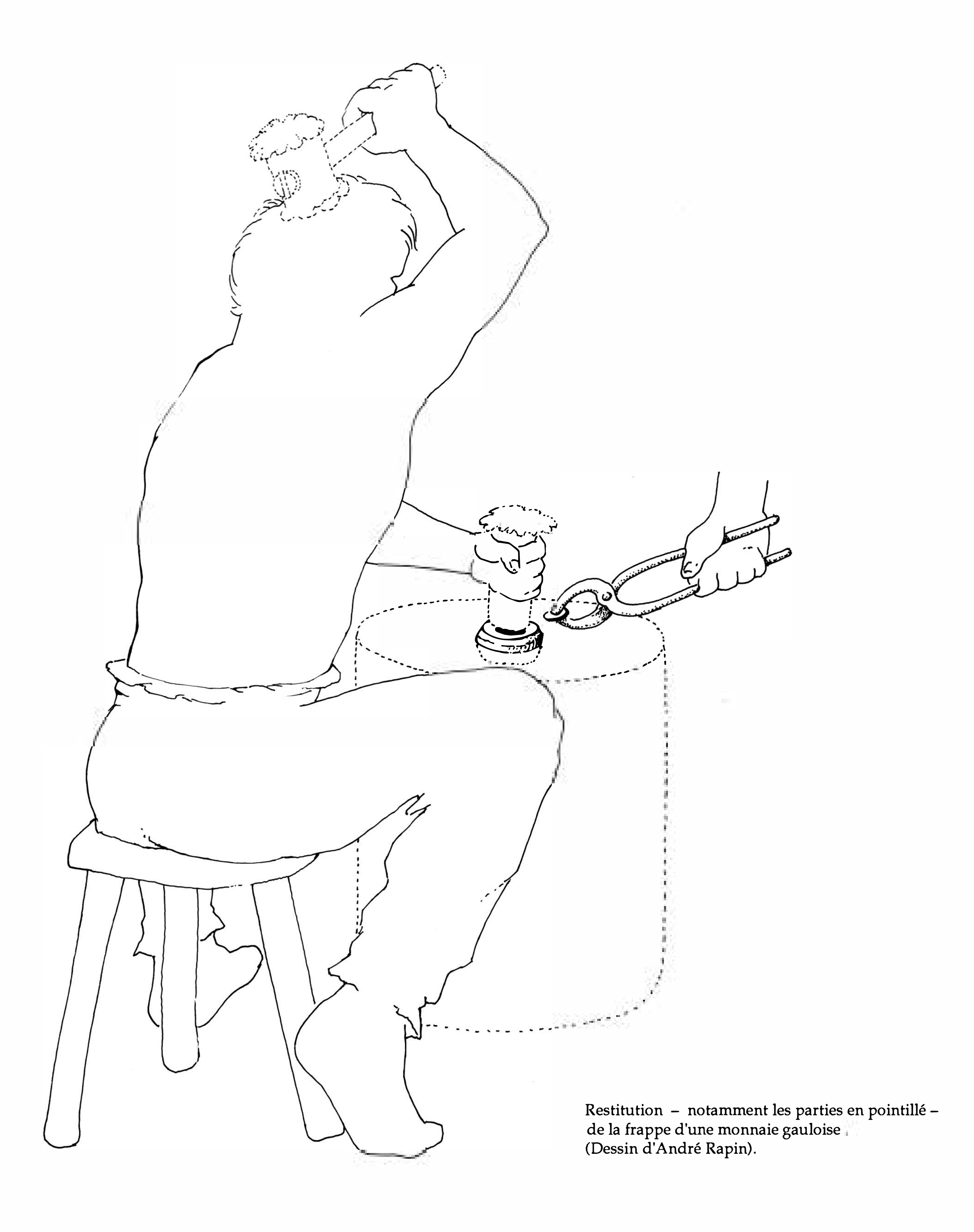
L'audace des créations

Or, par un paradoxe encore non expliqué, ce qu'il faut bien appeler l'audace de ces créations gauloises n'a produit dans aucune forme d'art antique autre que la monnaie des réussites aussi complexes et aussi déroutantes, parfois comme exacerbées par l'exiguïté du champ. La multiplicité des centres émetteurs, répartis dans toute la Gaule des cent cités, a pu être l'élément déterminant d'une diversité d'inventions formelles, inconnue des autres pays celtiques ou celtisés, moins compartimentés, moins prospères, moins hellénisés, moins peuplés. Les objets d'art, essentiellement de l'Irlande à la Bulgarie, attestent aussi fermement l'unité de l'Europe culturelle celtique que le font, pour l'implantation de ses occupants, les noms de localités témoignant d'une langue commune, ou la découverte d'armements homogènes. L'esprit particulier des monnayages est la meilleure expression de la spécificité du premier art hautement original de l'Europe de climat tempéré, non méditerranéenne.

Techniques de fabrication

La pièce de monnaie est une des rares productions industrielles dont l'abondance nous étonne chez les Gaulois, mais ils n'ont pas innové dans cette fabrication.

Depuis plusieurs siècles déjà, l'opération de la frappe des monnaies consistait à comprimer d'un fort coup de



Restitution – notamment les parties en pointillé – de la frappe d'une monnaie gauloise (Dessin d'André Rapin).

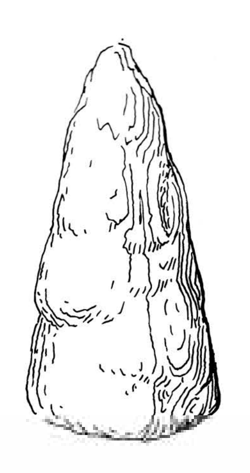
maillet, entre deux matrices de métal dur (le bronze, chez les Gaulois), une pastille de métal moins dur (or, argent ou un autre bronze) : nous l'appelons, d'un mot germanique, le «flan». Les deux images que ce flan va recevoir ainsi d'un même coup, en relief, ont été gravées dans les matrices, et à l'envers afin que leur empreinte sur le flan vienne à l'endroit. L'une des deux matrices est légèrement concave, l'autre est à peu près plate ou faiblement convexe. L'une des faces imprimées sera donc un peu bombée, l'autre presque plate. La première est l'*avers* (ou le *droit*) : la face noble de la pièce ; elle porte généralement un motif évoquant le prestige du pouvoir émetteur ; l'autre est le *revers*, orné d'une image variable.

Pour que la frappe soit efficace, il faut que les deux matrices soient exactement superposées à la verticale, au moment où le flan chauffé au feu est présenté entre elles par un manoeuvre avec une pince. Chaque matrice de bronze, de forme vaguement tronconique ou franchement conique, est fixée dans un élément de métal encore plus dur (le fer, chez les Gaulois), comme un *coin* enfoncé dans du bois, d'où son nom. D'après les très rares témoins retrouvés, l'élément de fer qui enveloppe la matrice du droit a la forme d'un disque épais, parce qu'il doit être parfaitement stable, et celui qui enveloppe la matrice du revers a une forme conique, parce qu'il doit pouvoir être tenu dans la main, protégé par un cylindre peut-être couvert de cuir. Le nom de coin s'applique aux deux éléments, dont il désigne aussi couramment l'assemblage.

L'un des deux coins, immobile, est dit le «coin dormant». Il devait être enfoncé dans un gros billot de bois (c'est du moins ce que nous supposons d'après des gravures *médiévales* représentant des ateliers monétaires). L'autre, dit «coin mobile», entouré d'un manchon probablement de bois ou de cuir, est tenu dans la main gauche du frappeur. Il est, naturellement, moins stable que le premier, d'où les irrégularités que l'on doit attribuer à la frappe. Il ne faut jamais oublier qu'une monnaie est frappée d'un seul coup de maillet, certainement violent, sur deux faces opposées qui se trouvent empreintes simultanément mais sans recevoir le choc avec la même stabilité : le coin mobile, tenu à la main, peut glisser légèrement sur l'autre, qui est immobile puisqu'il est enfoncé dans une grosse masse de bois (il est peut-être même, à l'intérieur de ce billot, posé sur une plaque de métal tenant lieu d'enclume). Il résiste ainsi plus fermement – mais non sans souplesse – que le coin mobile qui reçoit et lui transmet le coup. On ne sait comment le flan, ainsi doublement imprimé et parfois incomplètement sur le bord, sortait de la matrice pour être poussé sur le billot, sans doute

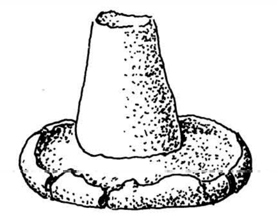
Ci-contre :
a. Coin de droit d'Avenches (Suisse) : coin de fer et matrice de bronze.
b. Coin de fer gaulois (revers).
c. Matrice de bronze gauloise (revers).
d. Matrice de bronze du Mont-Beuvray (Saône-et-Loire), avers.
e. Matrice de bronze de La Lagarde (Aude), avers.

a





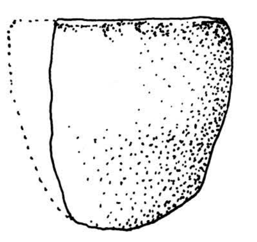
b



c



d



e

d'un coup léger, donné soit par le coin mobile, soit par le flan suivant qui venait prendre sa place. Les centaines de coups donnés à la suite ne laissaient évidemment pas de temps pour une opération intermédiaire : l'exactitude était due à des gestes répétés automatiquement.

L'usure de ces coins est inégale. Le coin dormant supporterait environ sept cents martelages (?). Le coin mobile, tenu à la main et frappé directement par le maillet, se fendille plus vite et doit être remplacé plus souvent, d'où les variantes d'une même empreinte : gravée à la main dans le métal de la matrice, elle naît et meurt avec elle. Il faut alors en graver d'autres, toujours à la main, aussi souvent que l'imposeront l'usure et le désir d'avoir une émission nombreuse. Chaque fois que l'un ou l'autre coin doit être remplacé, le graveur, sans le vouloir, modifie la maquette originale qu'il copie ou se laisse aller à ce qu'il croit être une amélioration. C'est ainsi que des pièces reproduisant, sur chacune des deux faces, un même sujet, présentent néanmoins des différences. Il peut exister des couplages de coins divers, suivant que le coin dormant est assemblé avec le coin mobile originel ou le suivant, qui à son tour pourra se trouver avec un coin dormant nouveau. C'est pourquoi, s' il existe des centaines de pièces d'un même type issues de deux coins, face et revers, il en existe plusieurs centaines d'autres dont l'un des deux coins est légèrement différent, et il en existe encore d'autres dont les deux coins ont subi de légères modifications. Seules les pièces de la première frappe, issues de deux coins encore intacts, sont identiques. Enfin, le revers est plus souvent modifié que l'avers. L'étude des couplages successifs des coins intéresse donc au premier chef le numismate, qui cherche à préciser le nombre de changements pour connaître approximativement l'importance de l'émission. C'est à l'étude du dessin de la gravure et à la définition de l'enseignement culturel de l'image que s'attachera l'historien de l'art, exclusivement.

Ces problèmes sont en partie communs à toutes les monnaies antiques. Les monnaies grecques et gauloises sont infiniment variées parce que les pouvoirs qui les émettent sont presque aussi nombreux que les cités indépendantes de ces pays. Les royaumes hellénistiques produisent moins de types monétaires, chaque monarchie née du partage de l'empire d'Alexandre battant monnaie de façon moins dispersée et de plus en plus centralisée: le «philippe» a ainsi régné très largement et très longtemps. L'homogénéité est encore plus grande sous l'Empire romain : il n'y a plus alors qu'un petit nombre d'ateliers officiels. Les pièces grecques, hellénistiques et romaines procèdent ainsi d'une meilleure technique de frappe, parce que les ateliers, plus importants,

sont mieux outillés. Les monnayages de la bonne époque impériale, en particulier, grâce à un centrage régulier et au diamètre constant des flans bien adaptés à la dimension des coins, offrent des images complètes, et, en principe, bien lisibles. Il n'en était pas de même de la production celtique, dont la fabrication est, dans l'ensemble, de moindre qualité.

L'imperfection apparente des monnaies gauloises ne provient donc nullement d'une mauvaise gravure : elle ne tient qu'aux maladresses de son utilisation. C'est l'impression dans le métal, sur des flans mal calibrés et mal ajustés dans les coins que l'on frappe, qui donne des compositions mutilées. Au fur et à mesure qu'on analyse toutes les empreintes d'un même coin et qu'on les restitue, on est frappé par l'abondance prodigieuse de monnaies gauloises bien conçues et très bien gravées mais mal réalisées en raison de circonstances peu favorables : modèles étrangers et techniques importées, artistes immigrés, au moins au début, manque d'ateliers centraux et d'administration organisée, absence d'une tradition nationale, emploi de coupes inefficaces et de balances inexactes... Seule une frappe défectueuse a provoqué les étrangetés qui ont longtemps fait croire à la qualité médiocre des gravures ou à leur constante excentricité.

Il arrive souvent, par négligence ou par économie, que la quantité de métal utilisée donne un flan plus petit ou plus grand que les coins gravés, ou trop épais ou trop mince. Il se peut aussi que cette pastille soit mal centrée entre ses deux matrices, déplacée latéralement par un coup de marteau maladroit, ou mal appliquée à cause de l'inattention qu'entraîne la répétition de gestes identiques. C'est pourquoi les mêmes coins fournissent des images souvent incomplètes, parfois gauchies par le glissement du flan, ou encore doublées lorsque l'ouvrier a cru pouvoir, par un second coup de marteau, camoufler l'irrégularité produite par le premier. Il leur manque alors soit toute la périphérie si le flan, bien frappé, était trop petit, soit un segment du bord s'il a été déplacé. D'autre part, en gravant les matrices de métal dur, les artistes donnaient souvent une dimension plus grande à l'image du coin dormant ; dès lors, le flan n'épouse qu'imparfaitement la superficie de ce coin et l'empreinte de la face noble est moins complète que celle du revers. Par ailleurs, la gravure des coins devant être faite à l'envers pour apparaître à l'endroit lors de la frappe, il arrive que, cette règle n'ayant pas été appliquée, par négligence, l'empreinte soit inversée. A ces variantes dues aux traitements maladroits infligés à un même flan, s'ajoutent des différences accidentelles provoquées par l'encrassement des coins et entraînant la présence de résidus de métal, petites boules

quasi imperceptibles qui brouillent le sujet représenté. Ce contraste entre une exigence artistique novatrice, libre, féconde en chefs-d'oeuvre, et une indifférence manifeste pour sa réalisation matérielle, est encore inexpliqué.

Il est curieux, en effet, que tant d'imperfections puissent subsister alors que le pouvoir paie les orfèvres à prix d'or. Comment un chef gaulois, assez riche pour avoir recours à des dessinateurs et à des graveurs de grande valeur et de toute confiance, admettait-il que leurs créations soient aussi maltraitées par des monnayeurs négligents ou des fabricants incapables ? L'image monétaire, chargée si souvent d'un message, religieux ou politique, perdait ainsi une part importante de son pouvoir et de sa qualité esthétique.

En Irlande, seuls les orfèvres bijoutiers ne trouvaient jamais fermées les portes d'une ville protégée. En Gaule, le graveur de talent était, sans doute, tout aussi chèrement payé : c'est lui qui avait le pouvoir de transmettre l'image et le nom du prince. Or la qualité de la frappe des flans qui les porte échappait au contrôle du pouvoir ou ne lui importait pas. Une explication possible serait la différence sociale entre les artistes grecs immigrés, ou gaulois évolués, dont les chefs se disputaient les services, d'une part, et les ouvriers monnayeurs indigènes, d'autre part, attelés à un travail monotone, éprouvant, effectué avec un matériel insuffisant, voire défectueux. Il serait, autrement, incompréhensible que tant de monnaies, faites pour passer dans tant de mains et sous tant de regards, aient été souvent démunies de la perfection définitive qu'auraient dû attendre d'elles les chefs dont elles proclamaient la fortune et le prestige. Il est donc probable qu'on n'avait pas encore atteint un niveau de culture commandant un respect total de la valeur artistique d'un symbolisme si puissant.

Nécessité de l'analyse stylistique

Jusqu' il y a une quarantaine d'années, on a cru qu'il était impossible d'étudier scientifiquement les monnaies gauloises comme les autres monnaies antiques, parce qu'on les croyait toutes issues de coins différents, du fait que les empreintes d'un même type se trouvaient souvent réalisées de façon imparfaite. On limitait donc l'analyse stylistique au déchiffrement des images complètes, bien venues, déchiffrables. On ne pouvait ni connaître les variantes apparentées, ni les reconstituer exactement à l'aide de plusieurs exemplaires incomplets. On ne se privait point, toutefois, de tenter des reconstitutions à l'aide d'images

faussement reconnues pour quasi-identiques : on devine à quel point le sujet réel, mal connu, pouvait s'en trouver alors gauchi et falsifié.

Ce sont les travaux du docteur Colbert de Beaulieu, postérieurs à la dernière guerre[1], qui ont montré qu'une analyse approfondie des empreintes révèle que, comme toutes les monnaies frappées, celles des Celtes étaient émises à raison de plusieurs centaines issues des mêmes coins, de droit et de revers, couplés différemment selon leur degré d'usure respective. Parallèlement, l'historien de l'art pouvait désormais voir d'un regard nouveau les images monétaires incomplètes qui défiaient jusqu'alors la reconstitution plus complète ou même, dans les cas les plus favorables, intégrale. Les obstacles ne manquent pas dans cette recherche, bien que la méthode qui la termine soit d'une grande simplicité, contrairement aux enquêtes qui précèdent son application.

Une enquête sur 10000 monnaies

L'analyse des coins est en effet une opération complexe et délicate : elle relève du numismate. Elle porte sur des séries de deux à trois pièces au minimum, de plusieurs centaines ou même éventuellement davantage. Sept cents pièces environ peuvent sortir d'un même coin : or, c'est sur plus de 10 000 unités d'un trésor de Jersey que Colbert de Beaulieu a pratiqué l'analyse avec succès, constituant des séries de plusieurs dizaines de pièces issues des mêmes coins. Il a démontré avec éclat la rigueur et l'efficacité de sa méthode. Il y fallait un oeil de peintre ou de radiologue, et des procédés de mesure et de grossissement très efficaces : rares sont encore les numismates qui se sont pliés à un apprentissage aussi ardu. D'autre part, le cas d'un trésor contenant un grand nombre de monnaies et conservé intégralement est exceptionnel. Le plus souvent, les pièces d'un même type sont dispersées dans les médailliers publics, les collections privées ou les coffres-forts des marchands, et leurs reproductions sont aussi disséminées dans des publications. Il convient alors de faire une enquête minutieuse et de rassembler, à défaut des originaux, moulages et photographies. Cela exige du numismate de l'érudition, des connaissances, des relations. C'est à lui que doit donc s'adresser l'historien de l'art, même dans le cas

1. J.-B. Colbert de Beaulieu, *Traité de numismatique celtique*, I. *Méthodologie des ensembles*, Les Belles Lettres, 1973, particulièrement pp. 13-18 et 40-78.

d'une série plus nombreuse, accessible et publiée, car seul le spécialiste exercé peut faire en toute exactitude l'analyse des coins et fournir la matière de la recherche iconographique.

L'étude de l'image exige alors une documentation adéquate: photographies agrandies à l'échelle des originaux ou des moulages, et, en règle générale, examen à la lunette binoculaire. Toute prise de vue d'un relief comporte en effet des ombres portées, et le moulage est généralement d'une acuité moins grande que la pièce elle-même. Réunir ces documents pour pouvoir procéder à un examen, obtenir du numismate l'assurance de l'unicité du coin utilisé pour l'avers ou le revers de la série, sont les conditions indispensables à une tentative de reconstitution. De plus, celle-ci exige une bonne technique de dessin.

En effet, quel que soit le nombre des images incomplètes certifiées comme étant sorties du même coin, il faut calquer chacune d'entre elles, puis superposer les dessins obtenus, à partir du moins complet, et gagner ainsi peu à peu dans les parties périphériques, non ou mal venues à la frappe, de l'empreinte totale, encore ignorée. On voit se former ainsi automatiquement, à mesure que les calques s'accumulent, une image synthétique plus complète que la moins mutilée des gravures utilisées, et, dans les meilleurs cas, quasi entière ou même intégrale, sauf, parfois, quelque segment périphérique – que l'on peut reconstituer, sans risque d'inexactitude, par comparaison avec un autre exemplaire. C'est alors l'image originale, gravée jadis à l'envers sur le coin, que l'on a sous les yeux : et, au cas où toutes les pièces de même origine auraient été mal fabriquées par insuffisance ou déplacement du flan, ce serait la première fois que cette image se verrait caressée par un regard d'homme depuis la composition de la maquette conçue par l'artiste créateur et l'exécution de sa gravure par le médailleur. En effet, les coins conservés sont rarissimes[2] : une vingtaine à travers l'Europe (dont une dizaine en Gaule), les uns dormants, les autres mobiles contenant encore l'image inversée d'un avers ou d'un revers, sur combien de milliers, sacrifiés pour être refondus ! Et combien de monnaies nous manquent pour reconstituer le type d'une série ! Nous

2. Neuf coins gaulois divers, de droit ou de revers, sont connus en France : sept d'après Colbert de Beaulieu dans L.-P. Delestrée et A. Duval, Un coin monétaire du Mont-Beuvray, *Antiquités nationales, 9*, 1977, pp. 46-47, ce dernier qui fait l'objet de l'article sus-dit, et un autre : Un coin monétaire celtique découvert à La Lagaste (Pomas et Rouffiac, Aude), *Cahiers numismatiques, 19*, 1982, n°73, pp. 166-169. Une dizaine d'autres environ, trouvés jadis à Szalascka en Hongrie, ont disparu et ne sont connus que par quelques dessins. Voir Karol Castelin, *Die Goldprägіng der Kelten in der römischen Landern*, Graz, 1956, pp. 86-90.

arrivons pourtant, grâce à une lunette puissante, à la photographie, à des enquêtes minutieuses en divers pays, à ressusciter l'image d'une minuscule empreinte, chef d'oeuvre d'art et de technique de la gravure universelle, exécutée d'une main sûre dans le métal, avec un procédé de grossissement que nous ignorons – et qui, s'il a existé, devait être rudimentaire. Autant de «miniatures» gagnées sur le passé.

Synthèse des images incomplètes

Cette synthèse graphique des empreintes incomplètes, dessin dont on trouvera ici des exemples choisis parmi les premiers qui aient été réalisés[3], manque le plus souvent d'un élément, d'ailleurs esthétiquement secondaire : la superficie circulaire du champ gravé. D'une part, le flan des monnaies celtiques épouse rarement, à la frappe, la forme géométrique des deux coins : trop grand ou trop petit, trop épais ou trop mince par rapport à ceux-ci, qui sont peut-être eux-mêmes de diamètre inégal, il prend un contour irrégulier, ne porte pas toujours la trace du bourrelet périphérique qui résulte de la forme circulaire du coin, ou la porte incomplètement ; si la gravure avait pour cadre un cercle légèrement en relief ou un cordon perlé, ce dernier est, lui aussi, rarement venu complet à la frappe. Le diamètre de l'image reste donc très souvent inconnu. Il nous manque alors *le champ intégral originel* laissé libre entre les extrémités irrégulières de l'empreinte et sa limite circulaire primitive. Dans le cas d'une restitution incomplète à la périphérie, cette lacune compromet irrémédiablement l'intégrité de la synthèse. Le cercle en tracé interrrompu qui entoure, sur nos dessins, le sujet reconstitué n'est donc qu'une indication destinée à suggérer la limite minimale du champ monétaire gravé et à conserver à la pièce son aspect traditionnel de pastille circulaire.

On n'est pas encore sûr que les Celtes, qui connaissaient le compas, l'aient utilisé pour la gravure des monnaies.

---

3. Voir J.-B. Colbert de Beaulieu et Georges Lefèvre, Les monnaies de Vercingétorix : nouvelles acquisitions, *Gallia*, XXIV, 1966, pp. 21-28 ; Les monnaies de Vercingétorix : nouvelles acquisitions, *Gallia*, XXVIII, 1970, pp. 1-9 (dessins de P.-M. Duval). P.-M. Duval, Matériaux pour l'étude stylistique des monnaies celtiques, dans P.-M. Duval et Ch. Hawkes, *Celtic Art in Ancient Europe. Five protohistoric Centuries - L'art celtique en Europe protohistorique. Débuts, développements, styles, techniques*, Londres, 1976, pp. 248-261 (dessins). Colbert de Beaulieu, *Les monnaies gauloises des* Parisii, Paris, 1970, fig. 23, p. 33 (dessin de P.-M. Duval).

L'examen de l'original à la lunette binoculaire n'est, de son côté, pas toujours réalisable, pour des raisons circonstancielles. Quand il est possible, il permet de reconnaître avec précision, et donc de dessiner exactement, les contours des reliefs légers et les détails presque imperceptibles qui composent l'empreinte. Les ombres de la photographie, la mollesse du moulage, risquent de gauchir le dessin, qui garde un caractère linéaire moins complet qu'un rendu ombré (que l'on n'ose imaginer), car il ne donne que les contours. Une quinzaine de photographies de qualité exceptionnelle, sans ombre, superposées en transparence, permettront un jour de faire la synthèse photographique d'une monnaie ; mais elle ne rendra jamais complètement inutile celle que l'on obtient par les dessins superposés, parce qu'elle ne permet pas d'obtenir la netteté indispensable à la reproduction d'une oeuvre d'art aussi fine et délicate qu'une gravure de monnaie. L'utilité des *fac-similés* est bien connue. Lorsqu'ils sont soutenus par une image photographique parallèle, ils sont encore plus efficaces. On utilise déjà la synthèse photographique pour des inscriptions sur pierre ou sur bronze mal conservées.

Notre connaissance actuelle des images monétaires gauloises et, plus largement, celtiques, comporte divers degrés. Les sujets quasi-complets pour l'essentiel, proposés ici, voisinent avec ceux qui, plus ou moins incomplets, sont restituables par synthèse graphique, en entier ou seulement en partie.

La description minutieuse va de pair, dans cette enquête, avec la restitution mécanique. Ces diverses réalisations commencent d'apporter des révélations qui permettent d'augmenter le nombre des sujets interprétables, et de confirmer la valeur de la monnaie comme témoin de l'histoire artistique, religieuse, culturelle, et même, indirectement, littéraire des Celtes.

Une meilleure connaissance



En haut : «philippe» provenant du centre de la Gaule.
En bas : pièce grecque en or de Tarente, colonie grecque d'Italie ; copiée par les Gaulois du nord, puis par les Bretons insulaires.

Modèles des monnaies gauloises

Les Celtes n'ont pas inventé leurs monnaies en même temps que les autres peuples contemporains. Ils n'ont pas non plus créé les premières images qu'ils ont frappées. Afin d'éviter que leurs modèles d'origine n'influencent nos restitutions, il nous faut bien connaître ces prototypes.

Les Celtes se sont inspirés des monnayages grecs, puis romains, transmis par l'intermédiaire de leurs mercenaires d'une part, et grâce à des échanges «commerciaux» d'autre part. Il s'agit d'abord des modèles macédoniens, ces «philippes», statères d'or à l'étonnante longévité dénommées d'après Philippe II (359-336), père d'Alexandre . Ils furent copiés dans le centre de la Gaule. Ce furent ensuite les monnaies en or de Tarente, colonie grecque d'Italie, dont les pièces, parvenues par voie maritime dans l'embouchure de la Somme, inspirèrent les monnayages des Belges dans tout le nord du pays, puis ceux des Bretons insulaires. Les plus belles pièces d'or, les philippes, les plus lourdes et du meilleur aloi, étaient à l'origine encore proches de leurs modèles quant aux sujets ; à l'avers, on y voit la tête d'Apollon lauré, profil à droite, avec au-dessous la légende *Philippou* en lettres grecques ; au revers, le char de guerre à deux chevaux avec son cocher. Puis les graveurs gaulois prennent une liberté de plus en plus grande : la tête se simplifie, ou se complique par la disposition de la chevelure ; parfois le profil s'inverse, se rétrécit, s'entoure de petites têtes sans corps, et la légende s'abâtardit en bâtons décoratifs, quand elle ne disparaît pas. Dans certains cas le char a disparu : il ne reste plus qu'une roue volante ; le cocher semble alors survoler un unique cheval qui, lui, subsiste toujours mais prend des formes nouvelles. Chez les Armoricains, il a tête humaine (celle-ci apparaît ailleurs, très exceptionnellement, notamment chez le sanglier), parfois casquée. Autour de cet animal s'organise souvent un petit tableau, scène de guerre ou de genre, mais le cheval, quelque forme qu'il prenne, reste à peu près constant dans tous ces monnayages, même chez les Belges, telle une image de marque sans autre signification que l'origine celtique de l'émission. Au nord de la Seine, on assiste aux mêmes transformations parfois outrancières de la tête, qui prend des

formes de plus en plus abstraites, et en devient tout à fait méconnaissable, par un jeu savant de lignes inexplicables.

Vers l'est aussi, les modèles sont d'origine hellénique. Cependant, dans les pays danubiens, les monnaies hellénistiques ont subi des modifications moins variées et moins accentuées – à quelques étonnantes exceptions près. Le changement de style n'en est pas moins très net, particulièrement visible dans les imitations de tétradrachmes d'argent frappées par les successeurs d'Alexandre régnant sur ces pays où les sources d'émission étaient beaucoup moins nombreuses qu'en Gaule. On retrouve pourtant la prépondérance du cheval, qui là aussi subit de nombreuses désarticulations. Dans les Alpes occidentales, les imitations de monnaies coloniales grecques ont été l'objet de simplifications outrancières.

D'autres influences ont entraîné d'autres nouveautés. Dans le sud-est de la Gaule, les petites pièces d'argent de Marseille ornées au revers d'un taureau ont subi des variations stylistiques peu originales. Dans le sud-ouest, on trouve la trace d'imitations de monnaies ibériques, mais dans l'ensemble le couple traditionnel de sujets gaulois – tête humaine et cheval isolé – domine l'imagerie. Il y est souvent traité dans un esprit géométrique qui, irrésistiblement, évoque à nos yeux la peinture contemporaine. Comme dans le domaine linguistique, on peut constater dans l'expansion des monnaies que les régions limitrophes se sont permis des libertés d'autant plus grandes qu'elles étaient plus éloignées du centre où le monnayage était apparu et avait lentement conquis sa maturité stylistique et son indépendance iconographique.

Il faut enfin citer deux cas moins inventifs et plus proches de la fin de l'indépendance celtique. Immédiatement après la conquête du midi de la Gaule par les Romains – vers 125 avant J.-C. –, les deniers d'argent se mirent à circuler dans la nouvelle province. Cependant, Rome laissa les Gaulois libres de les copier plutôt que leur imposer ses monnaies officielles comme elle le fera plus tard, après la guerre des Gaules. Il s'ensuivit diverses imitations qui, dans ces régions en voie de romanisation, ne s'imprégnèrent pas régulièrement du caractère profondément celtique des monnayages de la Gaule indépendante. Il en fut de même – influence hellénistique s'ajoutant à des variations – dans les provinces danubiennes. La Grande-Bretagne, elle, présente d'importantes particularités. Là, les trésors apportés par les Belges fuyant la Gaule envahie engendrèrent des images certes gauloises, mais bientôt assagies dans le goût romain lorsque commença la conquête partielle de l'île, à partir du milieu du premier siècle. Les prototypes gaulois furent émis

en abondance, avec une grande liberté créatrice, mais sans la richesse des grands thèmes continentaux dont les images avaient cessé d'être divulguées en Gaule dès la fin du siècle précédent. Les graveurs insulaires puisèrent aux sources primitives et n'innovèrent que grâce à une stylisation décorative influencée par la symétrie de l'art romain triomphant. L'originalité créatrice des Celtes se révèle donc surtout sur le continent.

Esprit de l'art celtique

L'unité d'esprit qui constitue tout l'art des Celtes se décèle d'un bout à l'autre du monde celtique, dans tous les monnayages indigènes. On la reconnaît partout, malgré les influences qu'elle a subies. Les Celtes n'ignorent ni la fusion des motifs empruntés, ni la métamorphose par végétalisation des êtres vivants et des décors, ou par animalisation des végétaux et des motifs, ni la complète liberté d'invention, ni la plus savante miniaturisation, ni la symétrie suggérée, ni ce que depuis peu on se risque à dénommer «l'abstractionnement». C'est en Gaule que l'art monétaire le plus abstrait qui soit au monde connaît son épanouissement, grâce à la variété et à l'invention. On retrouve cet expressionnisme vigoureux surtout dans les régions périphériques. On peut le qualifier de signifiant, puisqu'on y trouve des sujets figurés interprétables à travers une mythologie dont il nous révèle ce que ne nous apprennent pas des textes écrits. Si les monnaies avaient existé dans l'Irlande celtique, si elles avaient illustré une littérature orale dont le développement écrit postérieur nous permet d'imaginer la richesse et la vitalité – elles nous auraient donné de bien précieuses indications.

L'esprit inventif des Celtes manifeste donc une tendance expressionniste marquée, aussi éloignée que possible du naturalisme idéalisant ou réaliste qui caractérise l'art méditerranéen. C'est dans les images monétaires gauloises qu'il a le mieux exprimé son penchant pour l'irréel et l'abstrait. En même temps, plus que partout ailleurs en Europe, il est chargé de symbolisme mythologique et peut-être même métaphysique. Avant d'aborder un déchiffrement plus minutieux, une interprétation plus exacte des monnaies les mieux conservées, gardons-nous des déformations primesautières, des inventions spontanées, des déraillages de l'imitation, des gauchissements de la copie : ils nous interdisent formellement de combler des lacunes en

procédant par analogie avec des modèles moins évolués. Il en est ainsi des originaux grecs – qu'il s'agisse du macédonien ou du tarentin – : toujours sous le coup de déformations éventuelles lorsqu'ils transparaissent dans la partie manquante de l'image gauloise qui nous occupe, ils ne peuvent nous être rigoureusement d'aucun secours. Le désir instinctif de compléter d'après le prototype connu ne doit pas l'emporter sur le scrupuleux respect de l'exactitude et de l'intégrité d'un esprit nouveau, de l'originalité d'une création.

Assemblage et déchiffrement des images

En épigraphie comme en papyrologie, il arrive souvent qu'on puisse combler les lacunes en procédant à des comparaisons avec des documents de même nature et en ayant recours à toutes les ressources de l'érudition et de la critique des textes. Les monnayages celtiques sont, de tous ceux de l'Antiquité, les plus irrégulièrement fabriqués et peut-être les plus librement ornés. Le nombre des pièces portant une image complète s'en trouve, par conséquent, être la moins importante. Il nous faut donc procéder à une recherche de la maquette initiale réalisée pour une émission de plusieurs milliers de pièces, étant entendu que nous ne connaîtrons, à peu de choses près, que les variantes, conscientes ou non, provoquées par la gravure de coins renouvelés par suite de l'usure assez rapide d'un matériel insuffisant.

L'existence de milliers de pièces d'un seul type mais frappées par centaines sur des coins différents et avec autant de variantes que de coins, nous permet de supposer une masse énorme, non mesurable, d'images dont seules quelques dizaines de milliers ont été retrouvées. La perte est immense pour la connaissance de ces monnayages. Cependant, la diversité et la richesse de ce qui reste sont si grandes – même s'il faut diviser le total des pièces par le nombre de coins – et si remarquables qu'elles nous révèlent une grande quantité d'images en partie inédites, à condition que nous sachions obtenir, à partir du déchiffrement par une méthode appropriée des couplages et des variantes, une résurrection aussi complète que possible des compositions. Celles-ci pourront enrichir considérablement notre connaissance empirique, encore très imparfaite, de cette iconographie. Certes, les pièces les plus prestigieuses, rassemblées dans les médailliers publics ou dispersées dans les collections privées, ne sont souvent connues qu'à un ou

deux exemplaires ; les pièces d'or, jadis presque systématiquement fondues ou enfouies sous terre à cause de l'insécurité de temps troublés, sont pour nous les plus rares. Le travail de rassemblement des données, de déchiffrement, de reconstitution graphique sera extrêmement long. Pourtant, si nous parvenons très souvent à obtenir ou à restituer une image complète en disposant de plusieurs exemplaires, un monde de légendes encore inconnu s'ouvrira devant nous. Peut-être nous livrera-t-il le secret d'un esprit artistique encore bien mystérieux, et nous révélera-t-il, qui sait, un fait historique de première importance. A ce jour, en effet, vingt-sept monnaies gravées au nom de Vercingétorix sont dûment répertoriées, et classées entre quelques coins différents, alors qu'en 1837 on n'en avait identifié qu'une seule sur les six ou sept mille qui ont été vraisemblablement frappées à l'effigie du héros.

La méthode de reconstitution n'est fiable que si l'on apporte le plus grand soin au déchiffrement de la pièce, de son moulage, de son frottis ou de ses photographies qu'il faudra calquer. L'emploi de la lunette binoculaire, avec variation de l'éclairage et du grossissement, est indispensable. S'il s'avère impossible, il faut avoir recours aux agrandissements photographiques. Avec les techniques actuelles, la situation, bien meilleure, est la suivante : le dessinateur, renseigné par le numismate sur les images issues d'un même coin, peut révéler par la synthèse graphique la création originelle complète. En retour, le numismate pourra reconnaître plus aisément l'empreinte dans d'autres occasions, et même faire peut-être plus facilement l'analyse des coins. Sans ces possibilités, le spécialiste ne connaîtrait de ce sujet que différentes parties.

En outre, cette recherche systématique de l'exactitude dans le déchiffrement des images conduit le numismate et l'historien de l'art à une exigence plus grande dans l'identification des sujets et de leurs composantes formelles. L'analyse de toutes les empreintes du type, indispensable d'emblée à la recherche du premier coin commun, l'est devenue dans un second temps à celle des seules images incomplètes, et s'est imposée enfin également à *celle de toute empreinte complète* déjà existante, que l'on croyait trop facilement connaître dans tous ses détails et toutes ses finesses. L'immense progrès déjà réalisé par l'usage de la photographie[4] se double, pour ainsi dire, de celui qu'apporte

4. G. Hobermann, *The art of coins and their photography. An illustrated photographic treatise with an introduction to numismatics*, Londres 1981, 398 pp., 318 illustrations noir et couleurs.

l'emploi de la lunette binoculaire. Aujourd'hui, toute image monétaire, aussi complète et parfaitement venue qu'elle soit, se trouve mieux déchiffrée qu'elle ne l'a jamais été. Un jour viendra ou l'on aura intégralement reconstitué et exactement reconnu une telle quantité d'images que l'étude des monnaies celtiques pourra rattrapper son retard considérable par rapport à la connaissance des monnayages grecs et romains, ses contemporains.

Alors, un trésor de compositions inédites arrachées à l'inconnu sera offert à l'interprétation. La numismatique, mais aussi l'histoire de l'art et l'histoire des religions y gagneront des visions nouvelles. Notre connaissance de l'esprit celtique et de la mentalité des Celtes, tout particulièrement des Gaulois, ces grands monnayeurs, s'en trouvera également enrichie.

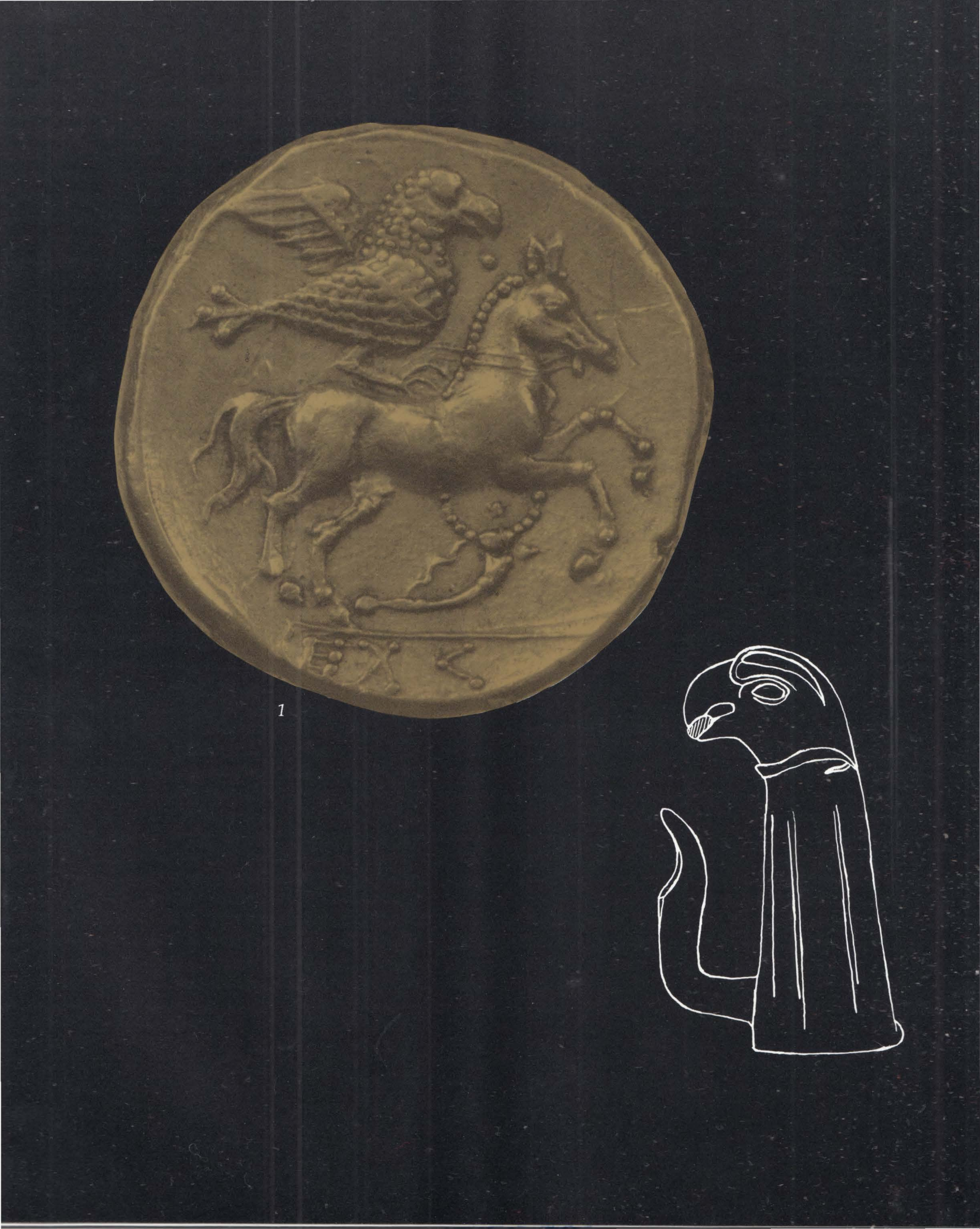
Résurrection des formes

Nous allons donner quelques exemples de résultats obtenus depuis une quinzaine d'années, en allant du simple au complexe, c'est-à-dire des images complètes ou quasi-complètes, mieux étudiées, aux images incomplètes les plus difficiles ou même encore impossibles à reconstituer, en passant par celles qui offrent, en revanche, des cas démonstratifs de résurrection. Pour chaque cas, nous donnerons l'illustration nouvelle, la description (ou une tentative de description) et un essai d'interprétation.

Images complètes et autres

1A Un cheval au galop, le mors au dents, va être conduit par un immense rapace qui, ailes encore déployées, se pose sur son échine. Une boule est en train de tomber du bec de l'oiseau : c'est probablement le signe qu'il est prêt au combat pour protéger sa monture. En effet, sur des accroche-guides (?) de chars ou véhicules gallo-romains, on peut voir des faucons à l'arrêt tenir la boule dans leur bec (*1Aa*). Un monstre, sorte d'énorme crustacé imaginaire, situé sous le coursier, menace le dessous de son ventre et de son poitrail de ses deux pattes, antennes ou pinces tendues ; en partie caché par lui, au second plan, un petit serpent, peut-être à grosse tête, se dirige dans le même sens que le cheval, comme s'il l'accompagnait. Le monstre, géant, n'a rien de commun avec le scorpion ou l'écrevisse ; son aspect suggère qu'il est de nature marine. En exergue, sous une ligne horizontale qui évoque le sol, trois grandes lettres sont inscrites: EX, plus loin un C anguleux (plutôt qu'un L mal orienté), impossibles à interpréter et qui sont peut-être des fantaisies épigraphiques rappelant, par leur seul emplacement, la légende *Philippou* des statères macédoniens.

Aucune autre monnaie antique de ce type n'est connue : le sujet est indigène, plus que sa représentation qui, sans relever du style proprement celtique et non sans un réalisme animalier remarquable dans le rendu du cheval, offre un caractère naïf dans le traitement du plumage de l'oiseau, notamment les trois pennes de la queue. Sur le cou du cheval, on peut voir une sorte de passe-collier représenté



1

◁ *1* Statère d'or, première période du monnayage gaulois. Provient de la région du Cotentin (tribu des *Unelli*). Au revers, une tête, profil à droite.

Cheval au galop sur le point d'être chevauché par un immense rapace aux ailes déployées.

1b Fac-similé.

Le fac-similé permet de distinguer trois détails : l'oiseau n'a pas de langue ; le passe-collier est mis en évidence sur le cou du cheval; la partie visible du rebord du flan permet de tracer le reste du cercle au compas. BN 6421 A[5]
Diamètre : 1,9 cm

de profil, au-dessus des rênes tendues, jusqu'à proximité de l'oiseau et de ses serres, avec lesquelles la jonction n'est pas indiquée. Le réalisme subit ici des entorses : les rênes ne sont pas tenues par les serres du rapace ; le passe-collier qui paraît placé trop bas pour être un passe-guides, n'a ni attaches ni collier visibles ; le monstre est une création de l'imagination ; le cheval est asexué.



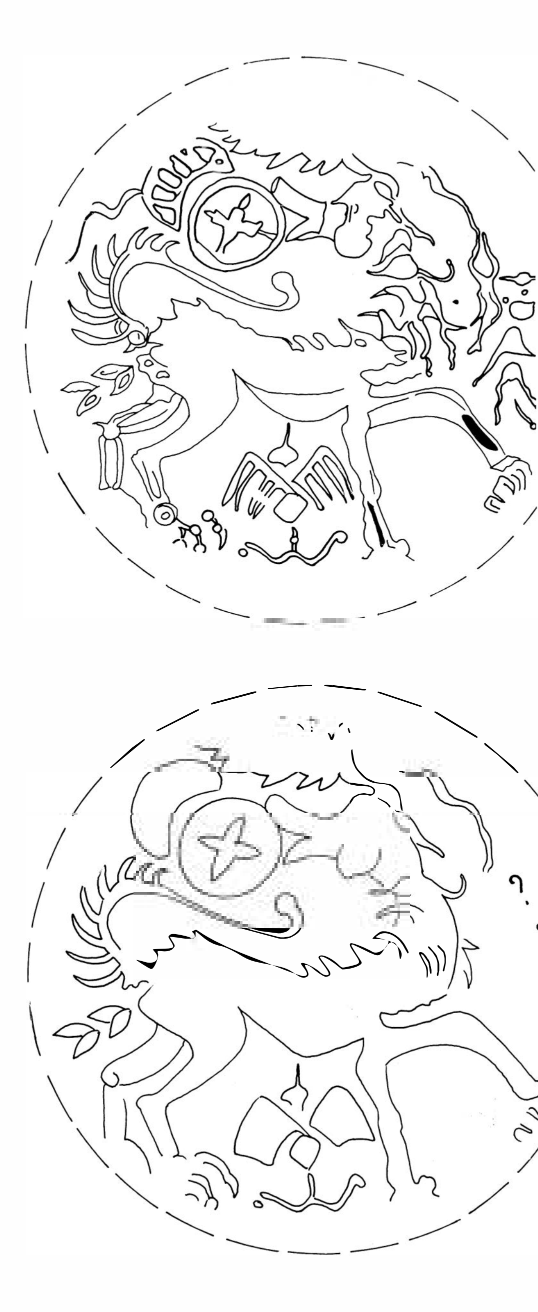
1b

◁ 1a Accroche-guides (?) gallo-romain en bronze à tête de faucon.

L'oiseau combatif (rapace) dominant ou conduisant un cheval est connu par d'autres monnaies armoricaines (*9B*). Dans le cas présent cependant, l'oiseau est géant, le quadrupède est menacé par un monstre peut-être marin et un serpent est à ses côtés. Ces particularités nous amènent dans le domaine du surnaturel, en pleine mythologie. La légende, inconnue, pourrait s'énoncer ainsi : «Un coursier fait pour être monté (les rênes), accompagné d'un serpent vraisemblablement protecteur, est attaqué par une sorte de monstre. Un rapace géant, prêt à le défendre, vient se poser sur lui, comme pour prendre les rênes et le conduire». Ce cheval de légende devait occuper une place de choix dans le folklore ou la mythologie de la région. Dans cette presqu'île maritime, le monstre marin légendaire pouvait être particulièrement populaire.

5. Le sigle «BN» désigne le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale à Paris ; le chiffre est celui de la pièce dans le catalogue de E. Muret et A. Chabouillet, *Catalogue des monnaies gauloises de la Bibliothèque nationale*, Paris 1889. Illustrations en fac-similé des pièces les mieux conservées : H. de la Tour, *Atlas de monnaies gauloises*, Paris 1892.

2A Un loup, la gueule ouverte, la queue touffue et recourbée vers le dos, occupe toute la surface du coin (*2Aa et b*) ; sa tête, retournée vers le haut, vaut un gain de place à d'autres éléments de l'image qui, abîmée en haut et confuse à droite, ne se lit pas du premier coup dans tous ses détails (voir le fac-similé schématique, *2Ab*, plus clair). Au-dessus de la tête (en partie aplatie : sa forme n'est pas sûre mais la gueule est normalement allongée), on voit une palme couchée avec son ruban d'attache. A gauche de la gueule apparaît la roue du soleil avec ses quatre rayons symboliques, et le croissant lunaire qui est compartimenté, comme dans d'autres monnaies gauloises. On ignore la raison de cette forme de représentation. La patte antérieure gauche levée, le loup a une attitude menaçante. On dirait qu'il veut dévorer les deux astres, à moins qu'il ne vienne de les rejeter après les avoir avalés. De son fondement, sous sa queue relevée, s'échappe une branche pourvue de quatre feuilles opposées deux à deux et pointant vers l'extérieur. On voit entre ses pattes un aigle, tête levée, ailes ouvertes, beaucoup plus stylisé dans son attitude héraldique que le loup, dont la fourrure est rendue avec un fort réalisme tout au long du corps. Cependant le métal est écrasé à l'emplacement de l'arrière-train, et les oreilles, probablement couchées, ne sont pas discernables. Sous l'aigle on devine une forme qui représente sans doute un serpent sinueux, dont la tête s'oriente vers la droite, plutôt qu'un motif décoratif. A droite du loup, quelques lignes informes, incompréhensibles . Un lien onduleux semble toucher le croissant lunaire sur sa gauche, comme si l'astre était attaché.



On a rapproché cette image, unique en Gaule, d'une monnaie grecque (*2Ac*) qui montre un lion debout, au repos, la tête tournée à gauche vers le soleil stylisé en étoile. Sa



2Ac

queue sinueuse est levée, sa crinière fournie s'arrête sur l'épaule. Il ne semble pas du tout vouloir avaler le soleil, qui apparaît posé loin dans le ciel. La tête tournée du fauve et la



2A

2A Monnaie d'or. Pièce unique provenant du Cotentin (tribu des *Unelli*). Au revers, tête masculine à droite. La monnaie est très petite.

Loup à la gueule ouverte avec palme couchée, roue du soleil et croissant lunaire. Un aigle est placé entre les pattes de l'animal.

2Aa Fac-similé.

Le fac-similé apporte des éléments nouveaux : le croissant lunaire, très net, les restes de la palme supérieure et de son lien. L'image, incomplète à la périphérie est mal venue au-dessus de la tête du loup et sur son train arrière. Il faut se garder d'interpréter les reliefs informes, peut-être accidentels, à droite du poitrail du loup ; il s'agit peut-être d'une dégénérescence de l'anagramme gravé à la même place sur la pièce de Milet ci-contre.

2Ab Schéma simplificatif BN 6925
Diamètre : 1,7 cm

2Ac Tétradrachme de Milet, troisième ou deuxième siècle. Au revers, lion et soleil.
BN, monnaies grecques, Milet, 1979-14
Diamètre : 3,3 cm

présence de l'astre mises à part, il n'y a rien ici de commun avec la monnaie gauloise. Si tant est qu'une pièce de Milet ait pu parvenir d'Asie au Cotentin pour y être imitée, le sujet, à tout le moins, a subi des transformations et s'est enrichi d'éléments irréels. C'est donc bien dans la mythologie gauloise qu'il faut chercher les éléments originaux et inédits.

Le style de la monnaie au loup se caractérise par la violence du mouvement, l'énormité monstrueuse du fauve par rapport aux astres stylisés, le traitement mi-réaliste, mi-décoratif des deux animaux représentés, le réalisme de la branche feuillue. Le souci de ne laisser libre aucune partie du flan est évident.

Le sujet figuré, connu par cette pièce unique, n'évoque aucune autre image monétaire, qu'elle provienne de Gaule ou d'un autre pays, qu'elle soit celtique ou non. Le loup représenté a des proportions gigantesques qui le rendent assez monstrueux pour pouvoir s'attaquer aux astres du jour et de la nuit ; il est accompagné d'un aigle et d'un serpent de tailles proportionnées à la sienne. Ajoutons la branche feuillue, et nous sommes en pleine mythologie. Seule la palme, symbole traditionnel de la victoire, peut évoquer la puissance du pouvoir émetteur, aussi bien que celle du loup imaginaire.

Or, cette légende existe pour l'essentiel chez les anciens Germains. Ils croyaient en un cataclysme qui provoquerait la fin du monde et serait suivi par sa résurrection. Elle est relatée par écrit dans les sagas scandinaves à partir des neuvième et dixième siècles. Après le «temps des loups», années funestes où ces bêtes sauvages envahissent et ravagent les terres, la vie est détruite dans tout l'univers par un loup monstrueux qui dévore le soleil et la lune, anéantissant ainsi toute source de lumière, de chaleur, donc de végétation, de vie animale et humaine. Après cela, dans un délai indéterminé, les plantes renaissent, les eaux ressurgissent, les champs reverdissent, la vie reprend. Des variantes de ce récit mettent en scène un aigle monstrueux qui survole la mer, un serpent non moins terrible qui en sort et qu'il combat. La seule différence avec l'image monétaire gauloise, c'est que les textes ne disent pas comment renaît la végétation, tandis que la monnaie montre la branche verdoyante jaillissant, toutes feuilles dehors, du corps du monstre destructeur. Pour l'essentiel, il y a une correspondance évidente entre la légende germanique et son illustration celtique, et l'on ne peut que conclure à l'antériorité ou à la contemporanéité de la première par rapport à la seconde. La petite monnaie gauloise nous permet ainsi, de faire, peut-on dire, d'une pierre deux coups : d'une part, on apprend que les Gaulois avaient de la «fin du monde» et de sa renaissance une vision analogue à celle des Germains du nord ; d'autre part, on peut conclure que l'eschatologie germanique est aussi ancienne, au moins quant à la fin du monde, que celle des Gaulois (Celtes tout aussi indo-européens que les Germains). Dans ce cas, c'est l'image monétaire à défaut de la relation écrite des légendes, absente dans les deux ethnies antiques en question, qui nous renseigne.

Il est étonnant qu'on ait représenté sur une monnaie l'image de la fin du monde ; il faut examiner ce fait peu vraisemblable sans préjugé favorable. Les émissions monétaires sont un moyen de propagande à l'avantage ou à la gloire d'un pouvoir. Quel chef de tribu mettrait ainsi en avant, pour marquer sa puissance, une allusion à ce cataclysme universel ? Une telle initiative paraîtrait plus raisonnable si elle servait à *symboliser* la fin de temps malheureux et le retour à une vie normale et prospère : le passage d'un cycle calendaire révolu à un autre célébré comme aussi prometteur que la plante qui renaît, ou encore l'avènement du prince après le «temps des loups» dont il ne peut que dénigrer les horribles méfaits.

Peut-on ajuster par quelque comparaison ou quelque possibilité d'interprétation les modalités du passage capital ici

représenté ? Que le loup s'apprête à dévorer les astres ou à les rejeter après les avoir avalés, le phénomène de la digestion reste essentiel. Or les trois phases du phénomène – absorption, digestion, restitution – impliquent un processus que n'ignore pas le paganisme antique et qui existe sous une forme différente dans l'expression d'un autre passage fondamental, celui de la nuit au jour dans la religion pharaonique. On y voit la déesse de la nuit, *Nout*, avaler le soleil du soir, le sentir voyager dans son corps toute la nuit, et s'en délivrer le matin, comme d'un enfant. Le sujet du mythe celtique est différent mais le phénomène est le même : le soleil considéré comme source de lumière, de vie, sa disparition par absorption et digestion magiques, sa résurrection par restitution ou naissance de la vie. La mythologie celtique, voisine de la germanique, s'aligne parallèlement, sans le savoir, sur celle, bien antérieure, de la vieille Egypte. Le processus global est donc bien connu ailleurs : seule la restitution de la branche feuillue (et dans le sens où elle a dû être avalée) est originale.

Le loup est-il donc si important chez les Celtes ? Pour ces hommes de forêts, il est le plus redoutable quadrupède de l'Europe intérieure, où l'ours est beaucoup moins fréquent, d'où le lion est absent et où le sanglier est dangereux sans être carnivore. Le loup, déjà redouté – mais non moins vénéré – dans une Italie boisée elle aussi, est représenté en Gaule sur de nombreuses monnaies, dans des régions très différentes. D'un inventaire en cours de toutes ces images, extrayons deux exemples quasi complets et particulièrement représentatifs l'un et l'autre.

2B Dans un cercle perlé s'encadre une scène rustique. Un loup, la gueule ouverte, la langue tirée, les oreilles couchées, les pattes tendues, semble bondir sur sa proie. Il surmonte de l'avant-train une tête bovine. La scène se déroule à l'orée d'une forêt, qui est indiquée par un petit arbre feuillu placé à l'arrière-plan, hors de laquelle s'élance la bête ramassée dans l'effort, sa longue queue entre les pattes. Elle est famélique, comme il se doit : ses côtes sont saillantes. Sa patte arrière gauche, la seule qui apparaisse complète, est fortement griffue ; sa tête, démesurée, accentue son aspect terrifiant (il semble que deux crocs soient représentés). Comme dans d'autres images monétaires connues, les racines de l'arbre sont en partie visibles: c'est une convention qui sert à indiquer sa puissance. La silhouette du redoutable carnassier des forêts européennes, chasseur nocturne aux yeux étincelants, à la langue pendante, aux griffes redoutables, toujours affamé, toujours menaçant, est rendue avec un réalisme que la proportion exagérée de l'animal par rapport à l'arbre, et surtout de la tête par rapport au corps, rapproche de la caricature. Le mouvement rapide et la violence suggérée s'opposent à la sveltesse, à la souplesse des branches aux longues feuilles doucement inclinées comme des palmes. Le contraste fait toute la valeur de cette scène pittoresque dont on pourrait dire qu'elle est peinte sur le vif si n'était présente, immobile et comme morte, la tête du taureau qui, faute de place, évoque à l'évidence le carnage que le fauve se prépare à perpétrer. La scène, non exempte d'une certaine naïveté mais traitée sur deux plans par une main sûre qui connaît ses valeurs, peut se décrire comme un tableau. On n'est pas certain que les Gaulois aient eu des peintres. On est sûr en revanche qu'ils avaient des graveurs, d'inspiration indigène.

Le loup, adversaire familier du cheptel, des volailles, des chiens et même des hommes, est l'ennemi traditionnel dans les pays tempérés d'Europe. En revanche, le sanglier, quoique agressif en forêt et dans les champs, dans les plantations ou les jardins, est le gibier le plus important et fait l'objet d'une chasse périlleuse. Le carnassier comme le pachyderme est souvent représenté sur les monnaies gauloises, fréquemment solitaire et en train de dévorer. Le seul fait qu'un chef émette une monnaie portant l'image du loup laisse penser qu'il se considérait comme disposant d'une force comparable à celle du fauve tant redouté. Par ailleurs, dans un contexte différent, l'image du loup est un symbole mythologique, eschatologique et quasi-métaphysique : à Rome, le loup était l'animal du dieu Mars, étroitement lié aux traditions religieuses.

2B Monnaie d'or. Les autres pièces connues de ce type ne sont pas du même coin. Provient du Périgord (*Petrucorii*). Au revers, on voit une tête masculine et la légende : *Contoutos*. La petite pièce donne la dimension réelle de la monnaie. On voit combien les agrandissements sont nécessaires à l'étude.

Deux photographies différentes ne montrent pas exactement les mêmes détails.

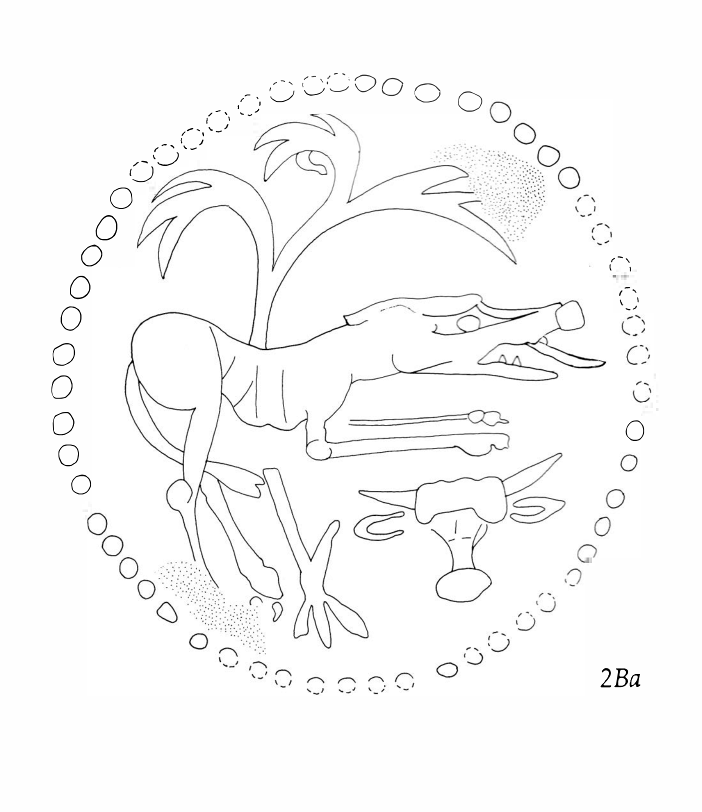
Scène rustique : un loup bondissant, sortant de la forêt.

2Ba Fac -similé

Le fac-similé précise la représentation d'ensemble et de détail. La gravure est un peu fruste. Le flan est nettement plus grand que la partie gravée : l'image est quasi-complète - ce qui est exceptionnel - et n'est détériorée qu'en deux points de sa surface : la patte arrière droite et l'extrémité de la branche droite. On peut cependant restituer en pointillé ces détails endommagés: il s'agit d'une patte avec deux ou trois griffes, comme pour la patte gauche, et de deux pointes de feuilles. On peut suivre le même processus pour quelques-unes des perles du pourtour.

BN 4322
Diamètre : 1,3 cm

2B



2Ba



2C Un cheval anormalement maigre, les antérieurs levés, un gros collier de boules autour du cou, porte sur son dos un grand loup assis, à très grosse tête, la gueule ouverte, les oreilles dressées, la langue (énorme) pendante. On ne voit que les deux pattes de devant, et la queue est de petite taille. Sous le cheval se trouve un gros triscèle, composé de trois grandes «feuilles» tournant vers la gauche autour d'un petit point central. La pièce, légèrement incomplète en bas à droite, comporte plus de la moitié de son perlé périphérique. L'image est quasi complète, il ne manque que le sabot antérieur gauche.

◁ 2C Pièce d'argent attribuée aux Carnutes (région de Chartres), d'environ 75-52 avant notre ère. Au revers, une tête avec boucles stylisées.

Un cheval maigre porte sur son dos un très grand loup assis.

2Ca Fac-similé. Collection König



2Ca

Le sujet est mythique. Le triscèle est un symbole de rapidité, d'encouragement à la victoire, de mouvement perpétuel. C'est donc un talisman porte-bonheur pour le cheval, et peut-être également pour son propriétaire. Quant au loup, il est impossible de juger s'il apparaît comme protecteur ou adversaire menaçant et dangereux. Son importance est évidente : la position qu'il occupe appartient au domaine de la légende. La stylisation frôle ici la caricature, chère aux Gaulois.

3 Un cheval charge, conduit par un personnage qui n'est pas un cavalier, mais qui joue le rôle du conducteur de char typique des monnaies macédoniennes. Par rapport à celles-là, les simplifications des graveurs gaulois sont les suivantes : le char n'est plus visible ; il n'y a plus qu'un seul cheval au lieu de deux ; il n'est pas attelé, mais son poitrail et son arrière-train sont protégés. Le cocher est devenu une sorte de conducteur volant, de guerrier porteur d'une arme blanche, qui ne tient ni rênes ni fouet et se penche sur le cheval. Derrière lui, on aperçoit un élément incomplet et non identifiable. Vue de près, la représentation paraît incohérente, fantaisiste, et semble relever de l'imaginaire (bien qu'on puisse y retrouver quelques éléments de la conduite normale d'un char de guerre). Elle illustre néanmoins de façon relativement exacte le mouvement d'une charge de cavalerie. Les simplifications décrites donnent davantage d'espace ; les dimensions respectives des éléments originels de la composition et des accessoires nouveaux sont faussées aux dépens du sujet central, le cheval, sur lequel les monnaies celtiques attirent toujours l'attention en le présentant de façon dynamique et détaillée. Tous les autres éléments sont démesurément agrandis par rapport à la taille de l'animal, qui est diminuée d'autant. Le conducteur, l'arme qu'il tient dans la main droite, le maillet projeté devant la tête du coursier au bout d'un long lien, et le chaudron, paraissent beaucoup plus grands que nature par rapport au quadrupède. En revanche, les lettres fantaisistes alignées sous un trait horizontal qui représente le sol, vestiges de l'inscription *Philippou* ici traités en élément décoratif (avec une petite boule placée au-dessous, dans l'axe central), gardent l'importance de l'inscription originelle. Néanmoins, comme il est fréquent, l'entourage du sujet est enrichi et fortement développé.

Dans cette image, le mélange du réel et de l'imaginaire est flagrant. La représentation exacte du cheval, du chaudron, de l'arme blanche et du maillet est mise en valeur par l'importance proportionnelle qui leur est donnée, et par la position centrale du quadrupède. Examinons de plus près ces représentations à première vue réalistes : l'image du cheval, en partie caparaçonné, est fortement stylisée et même, par endroits – les jambes, la tête – désarticulée. Les oreilles sont démesurées. L'échine est surmontée d'une sorte de tresse formée par les poils de la crinière, et qui s'en détache à l'extrémité comme une natte. L'arme blanche de type celtique, à poignée anthropomorphe (les boules représentent les quatre membres écartés) connue à l'époque de la Tène II,

3 Pièce d'or d'«Armorique», peut-être des *Unelli* du Cotentin. Au revers, tête à droite, art celtique déjà évolué, faisant une part importante à la chevelure. Troisième-deuxième siècles.
Cheval à la charge et le conducteur du char.
BN 6931
Diamètre : 1,6 cm

3a Le fac-similé montre le caparaçon arrière et avant du cheval.



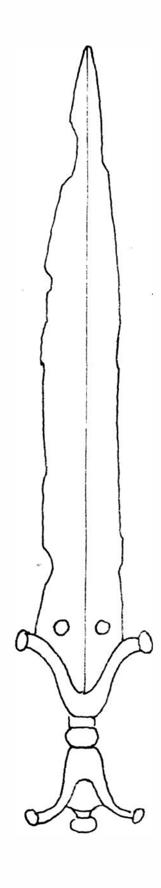
3a



3

au deuxième siècle avant J.-C. (voir l'exemple, *3b*), est lourdement stylisée et paraît démesurée par rapport à la taille de l'homme qui la tient. Trois hypothèses peuvent être retenues : la main de l'homme est représentée en travers de la poignée de l'arme, ou celle-ci est une épée raccourcie faute de place, ou il s'agit d'une arme plus courte, à savoir le grand poignard gaulois à poignée anthropomorphe. Le chaudron est énorme : l'arrière-train du cheval y tiendrait, ses anneaux de suspension sont trop grands par rapport à la cuve. Enfin, le maillet est attaché par le milieu du fer à un lien qui, à l'autre bout, fait un coude à angle droit, comme s'il était suspendu à un bâton pouvant servir de poignée ; il ne paraît pas tenu par la main gauche du cocher, qui reste invisible.

Ce maillet est représenté comme s'il jouait le rôle du gonfanon, sorte d'étendard-épouvantail rectangulaire ou carré, haut en couleurs, que le cavalier, dans les armées médiévales et modernes, lançait en pleine charge par devant sa monture pour la stimuler, l'exciter dans son ultime effort et, du même coup, effrayer les chevaux adverses. Cet accessoire apparaît souvent dans les monnaies gauloises, dans la même position mais sous la forme d'un rectangle décoré (*5A*) et parfois orné de franges. Ici, il est remplacé par un maillet qui, comme le chaudron, n'a rien à voir avec la cavalerie mais joue le rôle symbolique qui est le sien dans la mythologie des Celtes : il évoque la force brutale et la mort. Enfin, le conducteur est montré en pleine action, penché vers l'avant, sa coiffure et son court vêtement qui volent au vent formant une spirale décorative. Les jambes, masquées par la queue du cheval, sont invisibles : cela rappelle la position du cocher dans son char. Le fragment coudé qui se trouve à gauche de la queue, interrompu par le bord du flan, se prête mal aux interprétations. Il ne correspond ni à la jambe du cocher, ni à une roue unique qui, comme souvent sur les monnaies gauloises, pourrait représenter le reste du char. Cependant il est peu vraisemblable qu'il puisse s'agir d'une torsion infligée au métal lors de la frappe. En revanche, les petites boules que l'on voit en divers points du champ, devant le front du cheval et sous son antérieur droit, sont des accidents de fabrication.



3b Arme blanche gauloise à poignée anthropomorphe : silhouette humaine, ici renversée, bras et jambes écartés.

Le sujet ne présente donc à première vue rien de particulièrement mythologique. Il s'agit d'un guerrier brandissant l'épée ou le poignard (et non la lance, ce qui serait plus normal), conduisant à l'assaut un cheval sans selle mais au poitrail protégé, qu'il stimule en agitant devant lui le maillet-gonfanon. Ce cavalier est une image de la puissance militaire, évoquée aussi par l'arme noble. La représentation du maillet n'a rien à voir avec le dieu gaulois *Sucellus* («le

bon frappeur»), aux mains de qui il est aussi un objet de mort. Ici, l'objet est à lui seul un symbole de puissance, au même titre que le chaudron nourricier qui, indépendant de la charge de cavalerie, est un emblème celtique de la prospérité terrienne en général. Le choix du maillet introduit une note d'irréel dans la scène représentée. On a pu voir dans ce chef armé d'un poignard, doté du cheval et du maillet, dans le chaudron nourricier et dans la pseudo-inscription de l'exergue (qui symbolise peut-être la pierre représentant le sol et conférant le royaume), la figuration celtique des trois fonctions de la société indo-européenne, guerrière, agricole et souveraine[6]. Ce n'est évidemment pas sans intention que le maillet, chargé d'ailleurs chez les Celtes d'une forte signification mythologique, remplace ici le gonfanon, dont on a maint exemple sur les monnaies gauloises, notamment lorsque le cheval a une tête humaine, ce qui est une création de l'iconographie armoricaine.

La représentation est donc un subtil mélange de réel et d'imaginaire. Le conducteur n'est pas vraiment un cavalier, mais le dérivé du guerrier armé, monté sur un char ; le chaudron et le maillet n'ont rien à voir avec la cavalerie proprement dite, mais expriment avec elle la richesse, la puissance redoutable du chef, et peut-être davantage ; le guerrier-cocher a un aspect qui frôle le fantastique. Inversement l'épée (ou le poignard), le chaudron, le maillet, le poitrail protégé du cheval, le lien du pseudo-gonfanon, sont représentés avec un réalisme minutieux. Il reste toutefois difficile d'identifier la ligne plate et courbe, opposée à celle du protège-poitrail, qui domine la jambe droite arrière, et celle, plus incurvée encore, qui paraît épouser en arrière la courbe de la mâchoire. Nul doute qu'elles ne correspondent à quelque réalité du harnachement, peut-être mal interprétée par le graveur.

---

6. Georges Dumézil, *La courtisane et les seigneurs colorés et autres essais. Vingt-cinq esquisses de mythologie (26-50)*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 112-113.



4A

4A Une jument efflanquée, la jambe antérieure gauche levée pour frapper le sol de son sabot, allaite un poulain à l'antérieur droit levé. Un monstre amphibie, mi-dragon, mi-long poisson aux fortes nageoires, semble vouloir se poser sur le dos de la jument. Une palme dressée, avec son lien sinueux et orné, occupe la partie du champ qui se trouve devant le quadrupède. Epars autour des trois sujets, des sortes de bâtons bouletés, figurant peut-être des ossements, voisinent avec des reliefs informes qui sont probablement des défauts de fabrication, tout comme la cavité qui dépare l'arrière-train de la jument, et le creux allongé qu'on voit à hauteur de sa nuque. Les mamelles de la mère nourricière ne sont pas visibles, seule la position du poulain peut les faire deviner.



4Aa

4A Statère d'or. Pièce unique de la première période du monnayage gaulois, provenant de la région du Mans (*Aulerci Cenomani*). Au revers, tête laurée.

Jument efflanquée allaitant son poulain, avec monstre marin.

4Aa Fac-similé

Le fac-similé apporte des détails nouveaux : la trace de la nageoire de gauche du monstre , les «bâtons» bouletés répartis à la périphérie, le dessin exact des festons constituant la crinière du poulain. Les défauts de fabrication sur le corps de la jument, les incisions obliques sur celui du poulain ne sont pas représentés. BN 6901

Diamètre : 2 cm

Cette monnaie presque complète représente un sujet inconnu dans d'autres monnayages antiques et dont le caractère mythologique est attesté par la présence du monstre, quel que soit son rôle, protecteur ou menaçant : on peut en déduire l'appartenance de la jument poulinière à un mythe et sa nature légendaire. Seule la palme, remarquable par sa taille et sa représentation solennelle, semble ressortir autant de la glorification du pouvoir émetteur que de l'appartenance à l'épopée.

Le style est remarquable par la coexistence d'un réalisme scrupuleux, d'une stylisation à effet décoratif, et d'une imagination qui nous vaut le formidable monstre dont le corps hybride et énorme paraît plus long que celui de la jument. Cette dernière, comparée à certains chevaux représentés sur d'autres monnaies gauloises (voir, par exemple, la monnaie *1*) est efflanquée et émaciée, après la naissance de son poulain. Celui-ci est aussi grand que le deviennent rapidement ces nouveau-nés, et il a déjà la vivacité de ses mouvements de jambes. Les longs poils des crinières des deux animaux sont représentés schématiquement, les uns par une suite de boules formant un puissant perlé – schématisation courante dans les monnayages gaulois – les autres en un feston inversé. La scène est magnifiquement maîtrisée : on admire les positions des sujets les uns par rapport aux autres, le mouvement hardiment esquissé ; le tableau est anatomiquement exact.

Le monstre hybride est puissamment composé : son torse et son avant-train sont ceux d'un quadrupède, sa queue aux grosses écailles et ses nageoires démesurées sont celles d'un poisson. La tête présente un long mufle, un nez arrondi, des oreilles couchées et de longues mèches tombantes sur le côté et sur le devant. Une suite de crêtes dentelées court du front à la naissance de la queue, au contact de laquelle le milieu du corps comporte plusieurs gros plis, comme pour l'emboîter. On distingue dans ces plis une sorte de sangle qui fait la transition avec la partie non marine du corps monstrueux. La queue aux grosses écailles se relève entre deux fortes nageoires dont l'une, à gauche, est abîmée par une cassure du flan et difficile à distinguer. La patte du monstre est verticale, légèrement crochue et paraît s'unir à une petite sphère qui ne semble pas naturelle. Le caractère imaginaire de cette créature engendre une composition mal équilibrée, extrêmement disparate, qui ne saurait se comparer avec l'élégante exactitude des deux quadrupèdes. C'est ce contraste qui produit l'effet probablement recherché : donner à l'énorme monstre une apparence défavorable, difforme et déplaisante.

Tout ce qui touche à la cavalerie est familier aux Celtes : les «chevaliers», seuls possesseurs de chevaux, forment avec les druides les deux classes sociales supérieures que distingue César dans *La guerre des Gaules* (VI, 13). Les représentations de chevaux au revers des monnaies gauloises sont toujours reconnaissables, malgré les déformations et contrairement aux sujets de l'avers, qui est pourtant la face noble. Le cheval apparaît si fréquemment qu'il semble constituer l'image de marque celtique par excellence. Souvent, sur les monnaies

armoricaines, on l'a doté d'une tête humaine : il s'agit alors d'un être surnaturel. Il n'y a donc rien d'étonnant dans cette représentation d'une jument nourrissant son poulain : elle symbolise la richesse du chef, sa puissance victorieuse, également évoquées par la palme et sa riche monture décorative. C'est le monstre marin qui donne à l'image une autre dimension : la cavalerie est montrée ici dans son rapport avec une puissance supérieure. Il s'agit peut-être de la naissance d'un cheval sacré ou doué d'un pouvoir magique, d'un coursier d'épopée, d'un étalon de légende. C'est l'image des «enfances» d'un équidé sans doute promis à un destin fameux, ou bien un épisode dramatique de sa prime jeunesse. D'ailleurs *Epona* («la chevaline, la cavalière, l'écuyère, celle qui est en rapport avec les chevaux»), déesse des chevaux au sens large, qui sera le plus souvent représentée en position d'amazone (et même accompagnée d'un poulain) dans la sculpture gallo-romaine, était une des plus grandes divinités des Celtes.

Cette scène mythique appelle deux observations nouvelles. D'une part, la nature amphibie du monstre est peut-être due au fait que la Gaule de l'ouest n'était pas si loin de la mer. D'autre part, parmi les nombreux trésors de la littérature épique des Celtes des îles, qui ont été consignés par écrit à partir du sixième siècle et durant le Moyen-Age, il existe une légende galloise qui met en scène une jument et son poulain nouveau-né. Tous deux échappent à un bras griffu, passé par la fenêtre, grâce à l'intervention du roi qui tranche le membre monstrueux d'un coup d'épée[7]. Cela ne signifie pas néanmoins qu'à tant de siècles de distance on puisse établir une relation directe entre la monnaie gauloise de la région du Mans et la rédaction médiévale du *mabinogi* du Pays de Galles. Les deux épisodes relèvent peut-être d'un fonds celtique commun, où le couple jument-poulain de l'écurie princière, menacé par un monstre et délivré du danger, serait devenu élément d'épopée.

7. H. d'Arbois de Jubainville, *Cours de littérature celtique, III.* Les *Mabinogion*, Paris, 1889, I. Pwyll, prince de Dyvet, p. 55.



4B

4B Une jument ailée, anthropocéphale et pourvue d'un collier, les deux jambes antérieures pliées, s'apprête, semble-t-il, à bondir. Des deux membres postérieurs, on ne voit que la cuisse droite, presque séparée du reste du corps par une profonde cavité due à un défaut de fabrication et qui se prolonge jusque dans la partie supérieure de la jambe. Une ligne incurvée, à gauche de cette cuisse, appartient peut-être à l'autre membre. Tout au long de la partie inférieure du ventre pendent sept mamelles de très forte taille. Rappelons que les équidées n'ont que deux mamelles, situées entre les cuisses. La tête, les ailes et les mamelles sont fortement disproportionnées par rapport à un corps aux jambes graciles, manifestement atrophié, qui semble n'être là que pour supporter ces trois éléments remarquables dont les deux premiers relèvent de l'irréel et font l'intérêt singulier de l'image.

La tête de femme tient du portrait, de la caricature : le nez proéminent apparaît prolongé par un relief écrasé, peut-être sphérique, qui ne devait pas le toucher à l'origine (c'est sans doute un défaut de fabrication), la coiffure faite de mèches curvilignes et parallèles est relevée vers l'avant. Elle est volontairement hypertrophiée, au point d'attirer d'abord le regard. Le poulain est ailé lui aussi mais non andro-céphale ; on ne voit que sa tête penchée vers le sol et une partie de son épaule gauche. Le reste du corps est invisible

4B Petite monnaie d'or. Pièce unique de provenance inconnue, peut-être armoricaine. Au revers, une image mal venue, informe.

Jument ailée anthropocéphale aux sept mamelles avec son poulain.



4Ba Fac-similé

Le fac-similé explique la présence de la jambe arrière, fortement stylisée. Il est difficile d'imaginer que le diamètre du flan ait été assez grand pour que le poulain ait été figuré debout, et le «personnage» (?) du haut, entièrement visible : s'il en était ainsi, les jambes de la jument seraient loin d'atteindre la limite du flan. Peut-être le poulain était-il couché ? En tout cas, cette hypothèse doit être gardée en mémoire, car, dans le monnayage gaulois, il n'est pas d'usage qu'un élément, même secondaire, soit représenté de façon incomplète : le graveur préfère encombrer le champ jusqu'au bord plutôt que se résoudre à ne donner qu'une image partielle. Cette monnaie a dû être frappée, comme tant d'autres, sur un flan trop petit pour l'image de l'avers. Peut-être y avait-il devant le sujet un motif vertical destiné à combler le vide dû à la nécessité de placer le poulain tout entier en-dessous de sa mère.

BN 6911
Diamètre : 1,1 cm

(comme les quatre sabots de la jument et sa jambe postérieure gauche) et on ne peut pas imaginer son attitude.

L'image est donc peut-être largement tronquée : au-dessus de la jument, dans la position du «cocher volant» si fréquente dans les monnaies gauloises, on devine un relief allongé mais incomplet qui pourrait appartenir à un personnage. Celui-ci n'est pas un conducteur puisque la jument ailée, même si elle n'allaite pas et malgré le mouvement qu'elle donne à ses antérieurs, n'est pas en position de course, ayant son poulain entre les jambes. Peut-être y avait-il, comme dans l'image précédente, un être surnaturel protecteur ?

La seule présence du couple équestre ailé permet de déduire sans erreur possible la nature mythologique du sujet. On peut y ajouter l'importance extraordinaire donnée à la tête humaine de la jument poulinière. Là encore, le pouvoir émetteur se targue de la protection d'une jument surnaturelle dont la descendance est assurée. Les proportions excessives des mamelles confirment encore cette hypothèse : l'inexactitude est tellement flagrante qu'elle ne peut être que délibérée. On a évidemment voulu affirmer le caractère femelle de l'animal. Or, dans la nature, les mamelles de la jument sont peu visibles – sur la monnaie décrite précédemment, leur présence est suggérée par la position du

poulain occupé à téter. On peut aussi supposer que la multiplication et l'hypertrophie des mamelles vise à octroyer à la jument, déjà ailée et anthropocéphale, un caractère surnaturel supplémentaire symbolisant une fécondité hors du commun, analogue à celle de la truie, de la chienne, de la chatte. Cette propension à doubler, multiplier et mettre en évidence certains membres, ou une quelconque partie du corps (par exemple la tête ou le sexe dans l'imagerie religieuse) manifeste la volonté d'illustrer une puissance surnaturelle. C'est donc à trois égards que cette jument est irréelle et prodigieuse : sa tête humaine, ses ailes et ses sept mamelles ; on pourrait ajouter un quatrième élément : l'hypertrophie de la tête. Le poulain, quant à lui, même s'il n'a pas tête humaine, a aussi des caractéristiques irréelles : ses ailes. Cette différence était peut-être expliquée dans la légende à laquelle se réfère l'image. Quelle que soit la nature du personnage – ou du motif – incomplet qui se trouve en haut de la scène, c'est bien la fécondité d'une race chevaline semi-divine qui est ici proclamée. Si l'ascendance de Pégase, né du sang de Méduse, n'était bien connue et bien différente, on pourrait croire à des «enfances Pégase». Dans un style rude et puissant, la scène, remarquablement vivante, illustrait sans doute une page d'épopée celtique très populaire.



4C Pièce d'argent provenant de la région de Bratislava. Au revers : tête masculine à droite, laurée.

Jument aux mamelles démesurées.

L'anomalie anatomique, comme celle de la monnaie précédente, montre qu'il s'agit d'une jument, exceptionnellement féconde. L'animal lâche six grosses crottes. D'après Eva Kilnekova, *Keltske Minae na Slovensku,* 1979, n°24.
Diamètre : 2,7 cm.

4C La jument est très rarement figurée dans les monnayages celtiques. La même représentation schématique, démesurée et déplacée, des mamelles, se retrouve néanmoins, notamment chez les Celtes du Danube, par exemple sur la pièce n°9930 de la Bibliothèque nationale, sur une monnaie des Taurisques (?) qui vient de Hongrie, et sur une autre provenant de Yougoslavie, ici représentée. Le style, assez schématique, est différent des habitudes gauloises, plus souples.

Toutefois d'autres particularités caractérisent cette image. On y voit un lien de forme régulièrement brisée, comme l'entrave qu'on peut observer sur d'autres monnaies. Ce lien sert de limite périphérique : on le retrouve devant la tête de l'animal, et encore au-dessus. Il existait sans doute dans la moitié droite de la pièce. En outre, six grosses crottes s'échappent du fondement, entre la croupe et la queue, pour tomber sur le sol : la jument est au repos ! Cette note réaliste contraste avec le style d'ensemble où les courbes se mêlent avec de petites sphères et des lignes droites ; enfin, deux «mamelles» incongrues pendent de la mâchoire inférieure.



5A

5A Une femme aurige, placée sur un char représenté symboliquement par une roue, tient de la main gauche les rênes d'un cheval au galop qui tourne la tête vers l'arrière ; ses cheveux volent au vent, son torse est nu et elle porte une très courte jupe bouffante. Sa main droite au pouce levé tient une tige rectiligne brandie vers l'avant et dont l'extrémité évasée est aplatie au bord du flan : la forme et la nature de l'objet ne sont pas définissables. Il flotte à l'avant du cheval, qui est nu mais sanglé. Il ne s'agit pas, semble-t-il, du manche du gonfanon richement orné et qu'on peut apercevoir, pourvu de deux liens flottants terminés par une sorte de fleur à quatre pétales et attaché, semble-t-il, au poitrail du coursier. Un autre lien paraît rejoindre les rênes passées autour du cou, mode d'attache anormal a priori. Un grand motif occupe tout le bas de l'image en-dessous du cheval. Il est composé symétriquement de deux éléments horizontaux opposés encadrant une petite sphère (boule ou bouton) et de cinq liens qui s'en échappent en ondulant, deux de chaque côté et un vers le haut. Il s'agit peut-être d'une pièce de harnachement et de ses liens, conquis sur l'ennemi. Un défaut de fabrication dépare le ventre du cheval vers l'arrière.



5Aa

5A Monnaie d'or. Pièce unique provenant de la Loire moyenne (*Turones*). Au revers : tête laurée à droite, d'un style classique encore peu évolué.

Femme aurige sur un char symbolique, tenant les rênes d'un cheval.

5Aa Fac-similé

Le fac-similé met en évidence la poitrine féminine, la finesse du torse et la minceur des bras. L'image est complète, sauf l'extrémité de l'objet tenu par l'aurige, sans rapport avec le gonfanon attaché au cou du cheval. Un applatissement circulaire du flan donne la limite exacte du champ gravé.

BN 6422
Diamètre : 2,5 cm

Cette monnaie unique (*5A*), dont l'image est presque entière, est l'une des meilleures réussites de la numismatique gauloise. La composition est d'une audacieuse subtilité : inégalité de proportions (le cheval paraît petit par rapport à l'aurige, dont la tête est exagérément forte) qui met en valeur le corps souple et gracile. Le motif inférieur, par comparaison, est probablement démesuré. On a eu recours à un mélange de stylisation (le torse de la femme, ses cheveux, la tête du cheval dont l'oeil n'est même pas gravé, le char réduit à une petite roue, comme sur la plupart des revers lointainement inspirés du char macédonien), d'exubérance décorative confinant à la préciosité (la crinière du cheval régulièrement bouclée, ses oreilles opposées, le décor à la fois lourd et fleuri du gonfanon, la symétrie de l'énigmatique et très grand motif inférieur) et d'irréalisme (la tête du cheval est entièrement retournée, sans aucune raison apparente, le gonfanon semble n'être attaché qu'au cou de l'animal au lieu d'être tenu par l'aurige, et flotte dans l'air comme il convient pour exciter le coursier et effrayer l'adversaire). Le char, lui, est entre le réel et l'irréel : il n'était plus en usage dans les armées celtiques. Le motif impressionnant mais indéfinissable et très géométrique, aussi long que le cheval et qui occupe tout le bas de l'image, relève du même esprit. Cette variété d'options dans la conception, l'élégance et la finesse de la composition centrée sur un sujet dynamique – le cheval – qui entraîne l'ensemble en un mouvement tournant, la petitesse et la souplesse du sujet au milieu du tourbillon des autres éléments – l'aurige, le gonfanon, le motif inférieur lui-même dans son extension démesurée, les irrégularités mêmes qui contribuent à la finesse de l'ensemble – donnent un résultat d'une grande subtilité et d'une rare qualité. C'est du beau classicisme assoupli.

Le sujet, une femme aurige conduisant un char au combat – situation attestée par la présence du gonfanon qui était utilisé dans les charges de cavalerie – serait unique dans l'iconographie antique si une autre monnaie gauloise (ci-après, *5B*) n'en présentait les éléments principaux, avec d'importantes différences. La femme aurige n'est connue en Gaule que grâce à ces monnaies. L'image n'annonce pas la reine des Celtes Icéniens de Grande-Bretagne, Boudicca, qui aura coutume, au premier siècle de notre ère, de parcourir le front de ses troupes montée sur un char en compagnie de ses deux filles. Il ne s'agit pas non plus d'une allusion aux femmes-gladiateurs de Rome, qui combattaient sur des chars celtiques : la conductrice représentée n'est pas armée. Il s'agit sans doute d'une femme aurige telle qu'elle apparaissait dans l'irréalité d'une légende celtique, et non dans la réalité de la vie militaire.



5B


5B


5Ba

5B Une femme aurige, torse nu, sa ceinture (?) flottant au vent, conduit un cheval androcéphale lancé au galop dont le cou est orné d'un collier d'où semblent pendre des rubans plats. Derrière le coursier, on distingue ce qui est peut-être la trace de la roue du char. On voit également une grosse roue à huit rayons, placée de face sous le cheval : il s'agit d'un symbole représentant soit le char, soit la rapidité, et non pas d'une représentation schématique du soleil. L'aurige tient dans sa main droite au pouce levé un lien qui devait aboutir à l'avant à un gonfanon lancé devant le cheval. De la main gauche, elle brandit une très grande branche aux feuilles dentelées. L'image est incomplète sur tout le pourtour, et les reliefs sont parfois aplatis. Il manque ainsi les plis du vêtement de l'aurige, peut-être la roue du char, le bas de la grande roue, le gonfanon avec la plus grande partie de son attache, le détail des coiffures. La tête humaine du cheval est remarquable par la fermeté des traits et la coiffure descendant en mèches dans le dos.

L'intérêt de cette image est d'associer la femme aurige, une branche d'arbre et le cheval surnaturel à tête humaine : nous sommes, comme précédemment, en pleine mythologie et la branche provient sans doute d'un arbre sacré, peut-être l'yeuse, malgré les très grandes féuilles. La roue, symbole fréquent dans l'art celtique, évoque tantôt le soleil (sur les monnaies), tantôt le char de guerre (mais, sur les monnaies, elle est alors placée derrière le cheval), tantôt le tonnerre (dans la sculpture gallo-romaine), tantôt peut-être aussi la rapidité (comme le triscèle).

5B Pièce d'or provenant de la région de Rennes (*Redones*). Au revers, tête entourée de quatre petites têtes coupées.

Femme aurige conduisant un cheval androcéphale.

5Ba Fac-similé

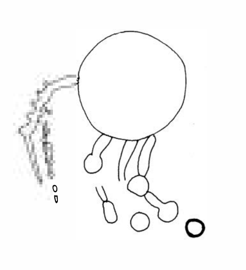
Le fac-similé donne le détail du collier du cheval et suggère la possibilité d'un reste de roue de char. La grande roue centrale a conservé six rayons, et a l'espace nécessaire pour deux autres. BN 6768

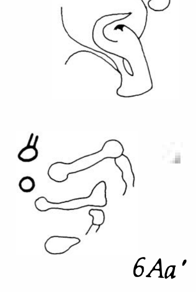
Diamètre : 2 cm



6A


6Asg




6Aa'


6Aa

6A et B On connaît de cette monnaie deux exemplaires issus du même coin : droit (*A*) et revers (*B*).

6A, a, a', b ; sg. Au droit, une tête masculine couronnée d'un bandeau se détache sur le corps d'un cheval occupant le second plan et dont seuls l'arrière-train et la tête, ainsi que les antérieurs, ne sont pas cachés par le sujet principal. La coupe du cou est marquée par un perlé. Au-dessous, on peut voir un motif décoratif fait de courbes et de boucles, qui est plus complet sur la pièce de Londres (*6Ab*); il occupe le champ laissé libre, sans qu'on puisse y voir un ornement en rapport avec la tête. L'exemplaire de Paris (*6Aa*) restitue plus complètement la tête et les antérieurs du cheval. La superposition des calques faits sur les deux photographies donne, par synthèse graphique, l'image complète telle qu'elle devait apparaître sur le coin lorsqu'il était correctement fabriqué (*6Asg*). Il faut noter que l'arrière-train du cheval occupe la place de la nuque, des boucles et de la ligne arrière du cou, et que la longueur de l'animal à demi-caché est factice (*6Aa'*, détail). Le rebord limitant le flan n'existe que dans la moitié supérieure (*6Asg*).

Une telle image, faite de la superposition sur deux plans différents d'une tête humaine et d'un cheval, est unique dans la numismatique antique. Elle est étudiée ici pour la première fois, en particulier à propos du couvre-épaules de la cavalière.


6Ab



6Bb



6Bsg

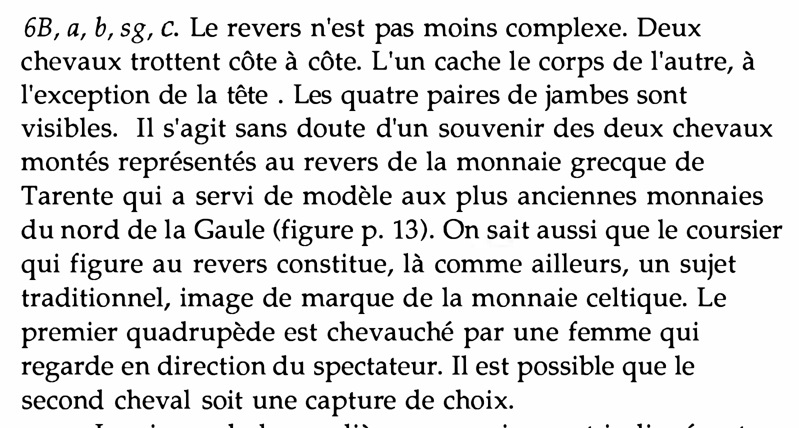
6A et B Pièces d'or de mêmes coins provenant de la région d'Amiens (*Ambiani*). Au revers, cavalière au bouclier.
Tête masculine , cheval au second plan.

6A, a, a', b, sg, : la synthèse de l'avers (sg) indique les grènetis de la queue du cheval, donne la moitié supérieure du rebord périphérique, et précise l'importance des mèches au-dessus du front.

6 B, a, b, sg, la synthèse du revers (sg) rétablit la position de la tête de la cavalière, indique le grènetis de la queue du cheval, rectifie l'image de la légende supposée, et fait connaître le grand motif du bas à gauche. BN 10379 = 10303A, et British Museum
Diamètre : 1,5 cm



6Ba



6B, a, b, sg, c. Le revers n'est pas moins complexe. Deux chevaux trottent côte à côte. L'un cache le corps de l'autre, à l'exception de la tête . Les quatre paires de jambes sont visibles. Il s'agit sans doute d'un souvenir des deux chevaux montés représentés au revers de la monnaie grecque de Tarente qui a servi de modèle aux plus anciennes monnaies du nord de la Gaule (figure p. 13). On sait aussi que le coursier qui figure au revers constitue, là comme ailleurs, un sujet traditionnel, image de marque de la monnaie celtique. Le premier quadrupède est chevauché par une femme qui regarde en direction du spectateur. Il est possible que le second cheval soit une capture de choix.

Le visage de la cavalière, sommairement indiqué, est coiffé d'une abondante chevelure séparée par une raie médiane en deux masses légèrement hérissées. Le bas de sa jambe droite apparaît au second plan ; pour qu'il demeure visible, il a été placé un peu moins haut que la jambe gauche. La femme est nue, à l'exception d'un ceinturon – sans doute le ceinturon de l'épée – qui enserre sa taille et d'un couvre-épaules qui revêt le haut de son dos. De son bras droit tendu elle brandit un grand torque, collier ouvert et bouleté. De sa main gauche, le bras plié, elle tient un long bouclier par le bord. A hauteur de son coude gauche se dresse, sans le toucher, une sorte de longue palme schématisée qui se recourbe au-dessus du bouclier pour aller flotter plus bas à droite. La cavalière n'a pas d'arme offensive. Elle n'a pas l'attitude d'un conducteur : elle parade, elle défile, elle regarde le public. La pièce de Paris (*6Ba*) montre en outre,

derrière le cheval qui n'a ni rênes ni harnais, un serpent sinueux en position verticale. La présence d'une grosse masse ovale située en bas de la pièce peut s'expliquer de deux façons : il s'agit soit de la tête (disproportionnée) du reptile, soit d'un gros oeuf dont il jaillit, la gueule ouverte ; dans ce cas, la tête de l'animal, toute petite, se situe à l'autre extrémité. Sous les chevaux, en exergue, sous une barre horizontale qui peut être à la fois la limite supérieure d'un cartouche et une représentation du sol, des lettres grecques (trois *pi*, puis un signe informe) sont la déformation de la légende *Philippou* des statères macédoniens. Enfin, en bas à gauche, contre le rebord périphérique dont la moitié supérieure est conservée, on distingue un motif composé de deux feuilles symétriques s'opposant de chaque côté d'une troisième feuille moins allongée (ou d'un fruit). Près du bord, à gauche, la pièce de Londres (*6Bb*) montre un grand motif curviligne et sinueux dans le tiers inférieur. La synthèse graphique révèle la quasi-totalité de l'image (*6Bsg*).

Les deux faces de cette monnaie ont deux caractères communs : d'une part elles portent des images peu connues par ailleurs ; d'autre part, elles présentent chacune une composition à deux plans, comme celle du loup devant un arbre (*2B*). Elles sont peut-être de la même main, malgré une différence de style – classique pour l'avers, «baroque» pour le revers –. En effet, le traitement de la crinière des chevaux et de la queue est à peu près le même. En revanche l'arrière-train, schématisé en boule sur l'avers, représenté de façon réaliste sur le revers, n'est pas le même dans les deux cas. La disposition des jambes des chevaux est audacieuse (*6Aa'*) : elles sont tellement désarticulées qu'on a peine à les reconnaître. Sur l'avers, elles sont mal placées à l'avant de la bouche du sujet principal dont elles semblent sortir, et atrophiées dans leur longueur ; sur le revers (*6Ba*), les huit jambes sont difficilement discernables et la longueur du cheval est démesurée.

A l'avers, la disposition des cheveux, souples et parallèles au-dessus et au-dessous du bandeau, mais réunis en boules sur le front (à moins qu'il ne s'agisse d'une parure), entourés à l'arrière par un motif tubulaire ouvert sur l'oreille et terminé par une spirale, est soumise à plusieurs traitements schématiques et différents. Le décor que l'on voit au-desso«s du cou n'est pas un élément réaliste de parure, mais un motif décoratif «bouche-trou» dont le style est emprunté aux oeuvres d'art celtiques les plus courantes.

L'image du revers est d'un style différent, à la fois réaliste et simplificateur au point de frôler la caricature par la mise en valeur de traits presque humoristiques. Certains

6B



6Bc Fac-similé inexact (la tête est dessinée de profil) donné par La Tour, Atlas, 1892, pl. XXXII.

éléments sont traités sous forme d' esquisses, de croquis plus que de dessins achevés (voir la lourdeur du cheval). C'est le cas pour la femme, dont l'imposante poitrine fait contraste avec un corps grêle ; sa face arrondie se résume à un petit cercle pointé, contrastant avec la masse énorme des cheveux mousseux ; ses jambes ne sont pas symétriques ; la palme et le bouclier ressemblent à des dessins d'enfant. Enfin, la cavalière est trop grande par rapport à sa monture.

Sur les deux faces, les queues des chevaux s'ornent de lignes perlées très sophistiquées. Seuls les deux motifs d'inspiration végétale qui occupent la limite inférieure du revers paraissent relever d'un traitement décoratif relativement systématique.

Comme dans tous les cas où il s'agit d'une image unique dont on ne connaît pas l'équivalent, on ne peut que faire appel à des comparaisons partielles, sauf pour le sujet de l'avers. Dans ces conditions, comment peut-on expliquer la présence du cheval derrière et jusque dans la nuque du personnage qui est soit un héros de légende, soit la représentation du chef émetteur ? Si le coursier est présenté comme inséparable de ce dernier, il est alors le symbole de sa puissance fondée sur une cavalerie bien éprouvée. Cette idée domine surtout si l'on examine le revers, avec la représentation de deux chevaux jumelés dont l'un est monté par une guerrière triomphante (manifestement honorée : le torque, la palme) et l'autre peut être considéré comme une capture.

Cette monnaie, ainsi que d'autres dont le sujet est analogue pour l'essentiel (voir plus loin *7A, B, C* et *8A, B*), a l'intérêt de nous montrer comment on glorifiait la puissante cavalerie gauloise et son chef. On représentait une cavalière armée, vêtue seulement d'un couvre-épaules, accompagnée du signe de la victoire ou parfois de l'attribut d'un dieu important (le foudre ou la lyre). Il est exclu que la cavalière soit une interprétation de l'Amazone classique, puisque celle-ci, au combat, n'apparaît pas nue (voir plus loin, *7* et *8*). Même le serpent a son pendant dans le reptile cornu comme un bélier qui figure à la tête des cavaliers représentés sur le bassin d'argent doré rituel et sacré découvert à Gundestrup, au Danemark, et que l'on peut voir au musée de Copenhague. Ces deux associations de la cavalière avec le foudre du dieu tonnant (*Taranis* chez les Celtes, équivalent du Jupiter latin ; *7A, B, C*) ou avec le serpent conducteur des armées suffisent à prouver la nature légendaire du personnage. Le rôle des guerrières gauloises, déjà attesté par les textes et précisé par les images de la femme aurige, s'en trouve encore confirmé. La question des déesses de la guerre sera étudiée ci-après, à propos d'autres guerrières (*7* et *8*).



7A



7A Monnaie d'or provenant de la région de Rennes (*Redones*). Au revers, la tête laurée.
Cavalière nue chevauchant une monture sans harnais.

7A Une cavalière nue chevauche à califourchon un cheval au galop, sans harnais. Les revers visibles de son couvre-épaules cachent en partie ses seins. Dans sa main droite elle tient une lance; de sa main gauche, passée sous l'*umbo* central protecteur, elle brandit un bouclier. Une palme flotte verticalement devant le cheval ; son lien sinueux passe derrière les jambes de l'animal. Sous le coursier est un grand foudre de type grec et romain. La guerrière, les bras levés, semble être sous l'emprise de l'exaltation provoquée par la charge de cavalerie. Sa lance est brandie pour l'assaut plutôt que pour le galop de parade qui suit la victoire. Il ne s'agit sans doute pas d'une scène de combat réel à proprement parler. Toutefois, en effet, lorsque les Gaulois représentaient de telles scènes, ils faisaient généralement figurer l'image d'un vaincu, couché à terre sous le cheval.

Dans ce tableau, l'impression de mouvement est très forte. La cavalière cambrée est trop grande pour sa monture, qui est captée dans tout l'élan de son galop, cabrée : le contraste avec l'immobilité du foudre n'en est que plus grand. Le réalisme de la représentation des armes s'oppose au traitement en perlé de la crinière et à celui de la queue du cheval et de la chevelure de la cavalière, réduites à des lignes parallèles. La jambe gauche de la femme, partiellement cachée par le cheval, est à nouveau visible sous l'animal. Ce dernier est représenté sans aucune stylisation : il est digne d'un sculpteur qui aurait su se dégager des poncifs de l'art animalier.

La position de la cavalière suggère qu'elle est sur le point de projeter sa lance sur l'ennemi, plutôt qu'en une attitude de triomphe; le cheval charge au galop. La palme attend d'être décernée. Le prestige de la victoire rejaillira sur le chef qui fait frapper la monnaie. Le foudre de *Taranis*-Jupiter symbolise la toute-puissance qui protège la combattante, sa monture, sa troupe, son chef. D'autres monnaies montrent une femme à la tête d'un char de guerre (*6A* et *6B*). Des textes nous confirment l'ardeur des femmes gauloises au combat quand il s'agissait de seconder leurs époux en péril ; pourtant, aucun auteur ne mentionne des cavalières réellement armées pour le combat. La nudité est



7Aa Fac-similé

*Le fac-similé montre pour la première fois les deux bords du couvre-épaules, et permet de reconnaître sa malformation au niveau de l'épaule gauche. La représentation du bouclier est un peu confuse : il semble que la main se perde sous l'*umbo. *Seule une erreur du graveur peut expliquer cette anomalie. Le foudre aux trois éclairs pointus est très bien rendu, avec son corps central lourd et orné. Ses énormes proportions, par rapport au sujet principal, lui confèrent un rôle important.* BN 6756

Diamètre : 2 cm

un critère commun des héros qui sont souvent représentés dévêtus. La présence du foudre divin indique une protection surnaturelle : tous ces éléments semblent indiquer que nous sommes en pleine mythologie. Mais là encore, il est hors de question qu'il s'agisse d'un sujet dérivé de l'Amazone hellénique, puisque celle-ci apparaît toujours vêtue, ou cuirassée, la mamelle droite atrophiée, et si elle se bat souvent à cheval, elle ne monte pas, comme on sait, à califourchon et n'a rien à voir avec Jupiter. S'agit-il d'une déesse celtique de la guerre ? Nous savons qu'il en existe en Gaule et en Irlande[8], nous connaissons même leurs noms, mais ce ne sont pas des cavalières. Or la femme représentée en armes sur cette monnaie risque sa vie et participe à une charge de cavalerie. La présence du foudre nous garantit que nous nous trouvons dans le domaine du mythe et devant l'illustration d'une légende qui nous est inconnue.

Nous avons vu successivement une Gauloise conduire un char de combat (*5A*), une autre dans la même attitude, montée sur un char attelé à un cheval à tête humaine (*5B*), une autre revenir, nue et victorieuse, d'un combat de cavalerie (*6B*). En voici encore une, nue elle aussi, qui, montée sur un coursier, se bat ou vient de se battre en un combat en rapport avec le foudre du dieu du tonnerre. Le rapprochement de ces divers éléments nous apprend plusieurs faits : il existe dans la mythologie celtique une héroïne guerrière qui se bat nue et à cheval ; on n'est pas certain qu'il s'agisse d'une déesse. On ne connaît pas l'usage du couvre-épaules qu'elle porte et qui n'apparaît jamais autrement chez les Celtes combattants ou les Gauloises ; ce vêtement n'existe que sur les monnaies (voir *6B*). Cette femme de guerre n'a en commun avec les Amazones légendaires de la Grèce que son sexe et sa nature guerrière[9].

8. Marie-Louise Sjoestedt, Légendes épiques irlandaises et monnaies gauloises, *Etudes celtiques* 1, 1936, pp. 1-77, *passim*.

9. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* I, 1, pp. 586-662 et I, 2 (album), 1981, pp. 439-532, article «Amazones» par P. Dewambez et E. Amblew. Des guerrières surnommées les Amazones, qui se sont battues contre le protectorat français de 1887 à 1894, dans la brousse du Dahomey, étaient complètement nues et portaient des armes légères (arcs, rasoirs, fusils à pierre, assomoirs). Féroces, pratiquant les sacrifices humains, elles combattaient à pied en s'avançant vers l'adversaire, gesticulant et vociférant. Elles n'avaient de chevaux que pour les déplacements. Elles sont donc aussi différentes des cavalières des monnaies gauloises que les Amazones des légendes helléniques, fidèles d'Artémis. Voir l'*Histoire militaire de l'A.O.F.* (Paris, 1931) et *Histoire et épopée des troupes coloniales* (Paris, 1956).





◁ *7B* Monnaie d'or de la région de Rennes. Autre exemple de cavalière nue représentée sur un cheval sans harnais.

7Ba Fac-similé. BN 6757A
Diamètre : 2 cm

7B Même sujet que sur la monnaie précédente. La lance a deux pointes opposées, le bouclier (à l'envers mais avec un *umbo* bombé) est tenu par le bord, ce qui est insolite. La tête de la femme est abîmée. Au-dessus de son bras droit, on distingue un grand motif mal tracé, en forme de croix de Lorraine,qui ne peut pas appartenir à la chevelure et dont on ne connaît pas la signification. Il s'agit peut-être d'un graffite. Le bas du visage, le cou, le bras et le sein droits sont très endommagés. On ne distingue pas le couvre-épaules, mais le côté gauche du torse porte une marque qui en est peut-être la trace, et le galbe des seins, légèrement aplatis latéralement, suggère sa présence. Au niveau du bas-ventre et du haut des cuisses écartées, on constate la présence d'un grand creux avec, en son centre, une grosse boule. Il s'agit peut-être de la représentation mal rendue du bombement de l'abdomen. Les jambes de l'écuyère sont particulièrement bien modelées. Le cheval est lourd et trop petit pour sa cavalière. La palme et le foudre placé en bas sont mal venus à la frappe.



7C Même sujet que les deux monnaies précédentes. Là, le flan a été décalé vers le bas lors de la frappe, d'où l'absence de la lance, du haut de la tête et de la moitié du bouclier, qui semble tenu par le milieu. Le profil des seins en pointe aiguë et leur écartement se ressentent de la forme du couvre-épaules, qui n'est pas figuré. Le ventre est bombé, en forme de balle. La palme est à peine visible, mais son lien, qui est long, est bien conservé. Le graveur a sans doute commis une erreur en traçant les talons, car on voit entre les pieds une ligne incurvée en relief. Le sabot de l'antérieur gauche manque. Le cheval au galop est parfaitement rendu. Le foudre, plus petit que sur les deux pièces précédentes, est entièrement conservé et de belle venue. Le rebord-limite du flan existe sur près de la moitié inférieure. Pour restituer la lance, ce qui manque de la tête, du bouclier et de la palme, il faut rétablir un flan beaucoup plus grand qu'il n'y paraît à première vue.

Ces deux dernières pièces confirment le commentaire donné à l'image *7A*.

7C Monnaie d'or de la région de Rennes. Autre exemple de cavalière nue représentée sur un cheval sans harnais.

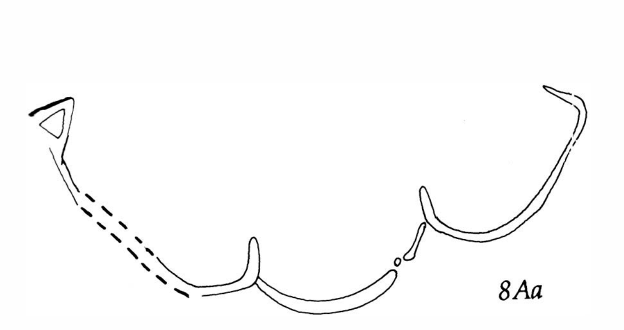
7Ca Fac-similé. BN 6757A
Diamètre : 2 cm



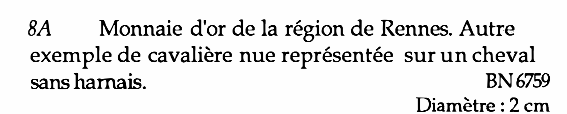
7C



8A






8A Monnaie d'or de la région de Rennes. Autre exemple de cavalière nue représentée sur un cheval sans harnais.
BN 6759
Diamètre : 2 cm

8Aa Festons du bord inférieur de la monnaie, représentant les entraves du cheval, qui s'en est libéré.

8Ab Fac-similé.

8A Une cavalière nue tient de sa main droite, par le dedans, un bouclier vu de face. De sa main gauche, elle brandit verticalement la poignée d'une arme blanche, qui paraît courte. Contrairement aux trois précédentes, la guerrière est représentée au moment où elle quitte son assiette sous l'impulsion du cheval dressé. Elle se prépare à la charge ou bien elle défile, triomphalement dressée sur sa monture. Seule sa jambe droite est visible, encore qu'aplatie à la frappe. Bien qu'il n'y ait pas trace du couvre-épaules, il est irrésistiblement évoqué par la déformation des seins, allongés et écartés. Dans ce cas, il est évident que le graveur a mal interprété un modèle qui devait porter le vêtement. La tête est très forte, le corps est gracile, souple et élégant. Le cheval est beaucoup plus fin que sur les pièces précédentes, mais là aussi trop petit pour la taille de sa cavalière. Il n'est pas au galop : il se cabre seulement. Ses jambes postérieures sont curieusement dessinées, comme à doubles traits. Devant lui, à la place de la palme, on voit une rosace à sept ou huit branches. Sous le coursier on distingue une lyre à trois cordes. Un lien (*8Aa*) en forme de quatre larges festons se termine à gauche (comme à droite vraisemblablement) par un triangle. Il forme la limite inférieure de l'image et rappelle les entraves que l'on trouve souvent représentées au sol, foulées par un cheval, sur les monnaies celtiques, surtout celles de l'est. Il s'agit d'une entrave déliée, symbole de liberté.

Le style souple et élégant ne possède pas la puissance évocatrice des images précédentes ; il en est très différent, mais tout aussi libre.

Cette image se distingue des trois précédentes par quatre éléments. La lance est remplacée par l'arme blanche, brandie – curieusement – de la main gauche. On ne voit de la poignée que trois boules (encore celle du bas représente-t-elle peut-être la main de la guerrière). Il s'agit donc d'un poignard à poignée anthropomorphe, comme dans l'image 3. La rosace a pris la place de la palme, la lyre grecque celle du foudre, enfin, l'entrave déliée est le signe suprême de liberté. La rosace ne s'explique que si elle symbolise le soleil, c'est-à-dire Apollon, dont la lyre est l'attribut traditionnel. En revanche, on ne comprend guère ce que vient faire Apollon sur cette image guerrière typiquement gauloise. L'entrave, elle, figure sur de nombreuses monnaies celtiques. Elle nous rappelle que le cheval, signe de puissance, de richesse et de fierté, est aussi domestiqué par le chef qui le possède. Le fait qu'elle soit déliée peut aussi signifier que le cheval est capable de se libérer s'il s'agit d'accomplir une action d'éclat. L'ensemble du sujet illustre l'importance de la femme de guerre et du cheval, que ces monnaies représentent dans une atmosphère de légende : départ à l'assaut ou défilé triomphal en fanfare, la nudité s'appliquant aussi bien à une parade d'épopée qu'à une scène réaliste.

8B Une cavalière nue et sa monture, représentées dans le même style léger que l'image précédente, dominent la lyre, encadrée cette fois de deux grands supports (?) en forme de croix bouletée. Par le dedans de sa main droite, la femme tient un bouclier à l'endroit. Sa main gauche atteint la limite du flan et semble toucher l'oreille du cheval : brandissait-elle une arme comme sur la monnaie précédente ? Si c'était le cas, il faudrait supposer que le coin était d'une taille nettement supérieure au flan utilisé, d'autant plus que la lyre, en bas, et la rosace que l'on suppose à droite étaient certainement figurées en entier et que l'écuyère, très grande, aux jambes démesurées, de tout son corps à-demi dressé dans un haussement, domine un long cheval dont la tête anormalement grande précédait vers la droite les deux jambes levées, partiellement mutilées évidemment par la taille réduite du flan. Le couvre-épaules est schématisé : il est lié aux épaules et cache en partie les seins mal formés. Là encore, il est visible que le graveur n'a pas compris cet élément de son modèle.

8B



8Ba

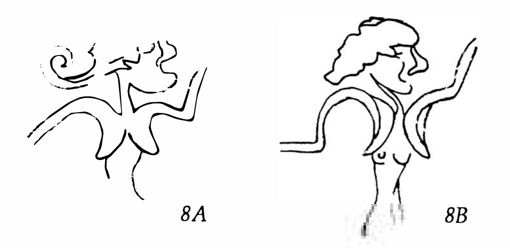
8B Monnaie d'or de la région de Rennes. Autre exemple de cavalière nue représentée sur un cheval sans harnais.

8Ba Fac-similé.

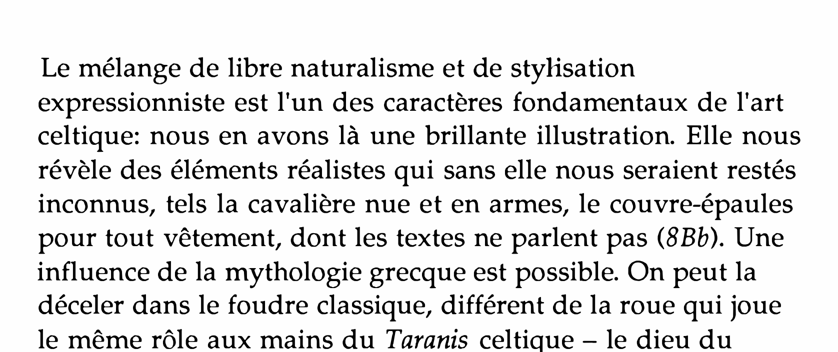
BN 6711
Diamètre : 2 cm

Ces cinq images, de même type pour l'essentiel, toutes aussi peu «classiques» — au sens d'antique, gréco-romain — que possible, nous apportent des informations mais soulèvent des questions. A travers ces gravures, nous assistons à la déformation progressive de certains éléments.





8Bb Détails de vêtement où le graveur a parfois confondu le couvre-épaules avec la poitrine.



Le mélange de libre naturalisme et de stylisation expressionniste est l'un des caractères fondamentaux de l'art celtique: nous en avons là une brillante illustration. Elle nous révèle des éléments réalistes qui sans elle nous seraient restés inconnus, tels la cavalière nue et en armes, le couvre-épaules pour tout vêtement, dont les textes ne parlent pas (*8Bb*). Une influence de la mythologie grecque est possible. On peut la déceler dans le foudre classique, différent de la roue qui joue le même rôle aux mains du *Taranis* celtique – le dieu du tonnerre –, dans la lyre, et peut-être dans la rosace – le soleil d'Apollon.

Ces révélations posent le problème de la nature même du sujet et du sens de cette épopée : la cavalière est-elle une déesse ou bien une héroïne protégée par le dieu du tonnerre ? (mais que signifie la lyre ?) La protection, comme celle de la palme, ne s'exerce-t-elle pas plutôt sur la puissance du chef ? S'agit-il d'un départ au combat ou d'un retour après la victoire ? Le sujet choisi, enfin, n'est-il pas destiné surtout à célébrer *la force militaire du pouvoir, symbolisée par sa cavalerie protégée par les dieux* ? Une image est porteuse d'information, mais elle ne dit pas tout. Bien souvent, plus elle paraît simple, plus il faut s'en défier.





9A et B Deux faces, avers (*a*) et revers (*b*), de monnaies différentes et deux fac-similés (*9Aa'* et *Ab'*) de deux autres pièces de mêmes types mais de coins différents, dont il existe plusieurs exemplaires mais dont les coins n'ont pas encore été analysés. Nous avons pu accomplir leur déchiffrement par comparaison, aussi exactement que possible. Ainsi, sans aller jusqu'à la synthèse graphique, peut-on se risquer à donner une description commune. Cette expérience, qui doit rester exceptionnelle, ne peut se faire que si l'on dispose, faute de mieux, d'exemplaires presque complets et très proches les uns des autres.

9A Monnaie d'électrum provenant de Bretagne (*Osismii*).

9Aa *Avers. Visage déformé. Sur la tête, un sanglier. Autour, trois petites «têtes coupées».*
BN 6555 (photo) et 6572 (fac-similé)
Diamètre : 2,2 cm

9Aa' Fac-similé d'une pièce d'un autre coin.

9Aa, a' L'avers comporte une image complexe. Au centre, on voit une tête de profil à droite. Le visage est en partie déformé (le nez touche la bouche qui remonte, le cou, décalé, est réduit à un triangle) et la coiffure stylisée est traitée sur le mode décoratif en boucles parfois spiralées sur le front. L'oeil est hypertrophié. Au-dessus de la tête on distingue un sanglier stylisé, de profil à droite, qui se découpe sur la monture d'une enseigne militaire. L'ensemble est encadré de deux cordons perlés : l'un, à gauche, entoure une petite «tête coupée» et se termine par trois feuilles symétriquement disposées et centrifuges ; l'autre est plus long et dessine un S évasé ; deux têtes coupées sont entrelacées dans ses boucles qui se terminent chacune par trois feuilles bien ordonnées. Il faut noter que le visage, vu de profil, occupe peu de place en comparaison des éléments touffus qui l'entourent et de la savante coiffure plus importante que la tête elle-même. A l'exception des feuilles, rien n'est ici de facture classique. L'oeuvre est complète, sauf sur le bord à gauche et à droite.

9Ab, b' La composition du revers est plus ordonnée, mais l'image est aussi chargée que l'avers. Elle représente un cheval vraisemblablement ailé, à grosse tête humaine levée vers le ciel, très cabré, presque en position de saut. C'est du moins l'orientation que laisse deviner l'attitude du sanglier et de l'aigle qu'on distingue entre ses jambes. Sa tête est encadrée symétriquement par deux fleurons entourant également deux têtes coupées, centrifuges et renversées. Le corps du cheval est traversé par une ligne courbe qui joint la nuque à l'antérieur gauche. L'image est parfois incomplète à la périphérie (feuilles, pattes des animaux inférieurs, sabots du cheval). Cependant il est facile de compléter en pointillés les détails, par analogie avec d'autres pièces de ce type.

A l'avers (*9a, a'*), la coiffure est remarquable par la partie inférieure terminée par deux volutes, qui lui donnent le profil d'un «chapeau de gendarme». La tête, coupée en bas à droite, est pourvue d'une queue de cheveux perlés, recourbée sur la nuque, qui explique le grand lien partant de la même façon des trois têtes mineures. Le cou de la tête centrale est constitué d'une sorte de triangle perlé et ceint d'un collier perlé lui aussi.

9Ab *Revers. Cheval ailé à grosse tête humaine. Un sanglier et un aigle sont placés entre ses jambes.*

9Ab' Fac-similé d'une pièce d'un autre coin.
BN 6571 (photo) et 6565 (fac-similé)
Diamètre : 2,2 cm.


9Ab


9Ab'

Au revers (*9Ab, b'*), le sanglier tient une place prépondérante. Il est représenté de la même façon qu'à l'avers. L'aigle, dressé, a une aile (ou deux) déployée. L'aile du cheval est rendue par des traits curvilignes et irréguliers dans leur disposition. Elle est de taille particulièrement réduite, mais son existence ne fait guère de doute : elle est schématisée comme ailleurs celles de la jument et de son poulain (*4A*). La coiffure est courte et hérissée en couronne comme celle des têtes coupées. Ces dernières paraissent amalgamées aux tiges feuillues qui semblent continuer leur chevelure.

Les deux faces sont de qualité différente : l'avers est lourd et essentiellement dissymétrique, le revers est équilibré et oppose le dynamisme des sujets vivants à la symétrie décorative des fleurons et des petites têtes renversées.

La présence du sanglier, fort redouté à l'époque, peut avoir deux significations. Ou bien elle indique que le chef est aussi fort que la bête féroce, fléau de ses domaines, ou bien elle signifie que le seigneur est plus fort que le pachyderme et que celui-ci est à son service. Le sanglier est souvent représenté sur les monnaies gauloises, soit sous l'aspect qu'on lui donne sur les enseignes militaires, soit même, plus rarement, seul sur une face, en sujet principal. Il est le plus souvent caricaturé, tout comme le taureau ou le loup. L'aigle qui l'accompagne ici est considéré comme le plus puissant des oiseaux : le chef est donc bien protégé, et peut triompher d'adversaires redoutables. Les têtes coupées, quant à elles, évoquent peut-être ce que l'épopée celtique d'Irlande appelait, si l'on en croit Marie-Louise Sjoestedt[10], les «crânes de Bodb», la déesse guerrière (voir *10A* et *B*). Il s'agit sans doute des crânes d'ennemis vaincus, des trophées que les Gaulois conservaient lorsqu'ils étaient vainqueurs, et qui seraient ici disposés en forme d'auréole autour de la tête de la déesse. Le cheval à tête humaine, vraisemblablement doté de la parole et de la pensée, est entouré des mêmes trophées. Ses attributs font de lui le plus précieux des auxiliaires surnaturels.

Là encore foisonnent les sujets épiques et mythologiques.

10. M.-L. Sjoestedt, *o.c.*, pp. 11 et 17.


9Ba

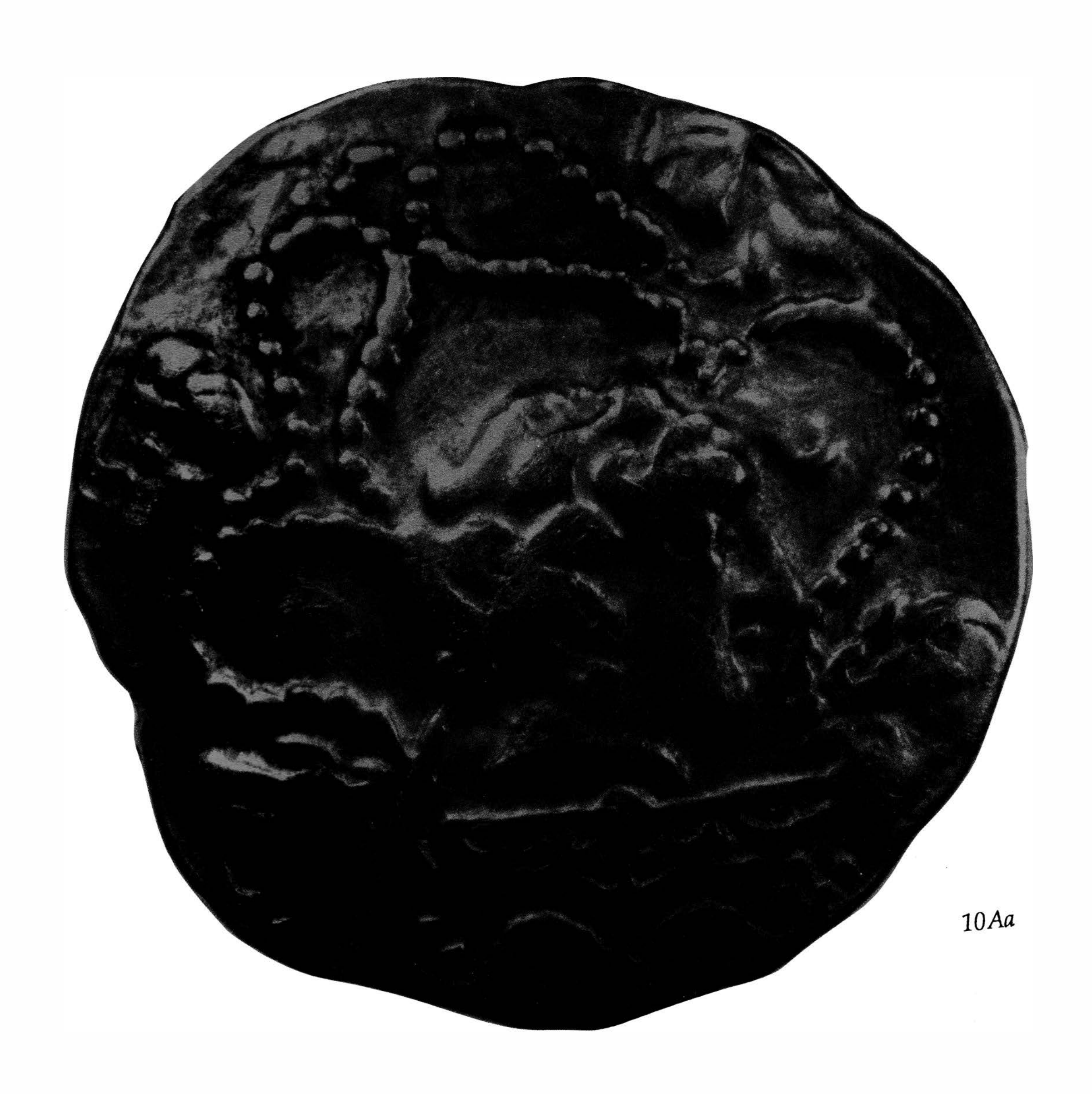

9B

9B Ce revers complet nous permet de mieux connaître la monnaie précédente. En effet, il nous offre une autre représentation de cheval androcéphale. Un lourd coursier à grosse tête humaine, sexué et en plein galop, est surmonté par un grand rapace qui va se poser sur lui, sans doute pour l'attaquer, à moins qu'il ne le presse dans sa course. Devant lui flotte librement une croix bouletée au bout d'une double corde perlée, dont la grande boucle devait être tenue par le conducteur, qui a été remplacé par le rapace. C'est là encore une déformation du gonfanon de cavalerie. Sous le cheval, on distingue un taureau caricatural qui, monté sur une proéminence triangulaire, rappelle l'enseigne militaire ornée de ce même animal combatif.

Cheval surnaturel en train de charger, aigle redoutable, tête d'enseigne au taureau : tout ici célèbre la puissance militaire et surhumaine du chef qui a fait frapper ces monnaies.

9B Monnaie d'électrum provenant de Bretagne, région de Corseul (Côtes du Nord, *Coriosolitae*).
Ce revers représente un cheval androcéphale. Pour l'avers, voir plus loin le n°12Aa.

9Ba Fac-similé. BN6578
Diamètre : 2 cm



10*Aa*



10Aa Monnaie d'or de la région du Mans, tribu des *Cenomani*.
Tête masculine et têtes coupées. Au revers, cheval androcéphale. BN 6880
Diamètre : 2 cm

10 A, B, C Ces trois types armoricains offrent, à l'avers, des exemples du style fleuri caractéristique de cette grande région. Pour le premier, deux pièces de coins différents (*a,b*) se complètent incontestablement. Les deux autres types font l'objet de synthèses graphiques obtenues à l'aide de plusieurs pièces provenant d'un abondant trésor et issues d'un même coin.

10Aa, b, c. Ces deux exemplaires, issus de coins légèrement différents, permettent de donner une description commune d'un type important du point de vue mythologique et esthétique. Au centre, une tête aux boucles abondantes, de profil à droite ; quatre cordons perlés s'échappent de l'occiput et du front, formant des boucles presque symétriques. Deux se dirigent vers le haut, les deux autres sont orientés vers le bas. Ils aboutissent à la nuque de quatre «têtes coupées» opposées deux à deux sur deux plans horizontaux. Le cordon situé en bas à gauche atteint la partie supérieure d'une sorte de



10Ab Monnaie d'or de la région du Mans, tribu des *Cenomani*.
Tête masculine et têtes coupées. Au revers, cheval androcéphale. BN 6879
Diamètre : 2 cm



10Ac Schéma des lignes directrices.
Ce schéma montre que l'ensemble est construit suivant deux orientations principales qui se rencontrent à l'intérieur d'un cercle central en un point peu éloigné du milieu de l'image cerclée par nous. La tête, trop petite, n'occupe pas la totalité du champ gravé. Elle est au centre de la composition, entourée par les autres motifs. Les deux cordons perlés du haut forment cette sorte de «chapeau de gendarme» qu'on retrouve parfois , constituant la partie supérieure de la chevelure (voir n°9A, a-a'). Les têtes coupées centrifuges ne se situent pas aux quatre coins d'un carré, alors qu'une telle disposition ne changerait rien à la clarté de la composition. Elles ne forment pas non plus une croix exacte avec la tête centrale et son point médian. Leur orientation en diagonale, à l'évidence, rivalise avec l'axe vertical de la tête et du lourd motif qui semble la soutenir.

bâtonnet qui paraît appliqué contre l'arrière de la tête coupée. Au-dessous de la tête centrale, la partie inférieure de l'image est occupée par un motif décoratif large et haut, placé sur deux plans horizontaux reliés par une tige centrale. En bas, il s'agit d'une sorte d'accolade dont l'extrémité se termine par trois boules. En haut, ce sont des festons superposés qui contiennent chacun un point situé sous une ligne horizontale qui paraît servir de support à la tête, sans toutefois que celle-ci le touche. Ils sont disposés de façon à former une pointe dirigée vers le bas. L'ensemble est une composition très décorative. La tête centrale, bien moins grande que celle des images dérivées plus directement de l'avers du statère macédonien, est réduite au rôle de sujet médian, sans personnalité marquée ni couronne de laurier. Elle est directement liée aux quatre têtes, plus petites de moitié, disposées dans une fausse symétrie décalée vers la gauche (voir schéma *10Ac*). Le bâton oblique, dont on ne s'explique pas la fonction – il est peu vraisemblable qu'il serve de manche aux cordons –, est l'élément le moins centré de tous.

On constate donc que la symétrie apparente, respectée en largeur, est déviée en hauteur. Le sujet fantastique et la réussite décorative ne parviennent pas à imposer leurs axes horizontaux et verticaux. Cette caractéristique est typique de l'art celtique, dont la liberté d'expression contraste avec l'organisation rigoureuse des décors symétriques du classicisme méditerranéen. La dissymétrie n'apparaît pas au premier coup d'oeil : elle est révélée par l'analyse. A la volonté d'expression d'un thème mythologique se mêle étroitement un souci instinctif de le présenter sans rigueur. Le motif inférieur semble avoir été conçu et gravé pour assurer un minimum de stabilité à la figure principale, menacée d'un foisonnement de petits sujets épars.

On a souvent fait, à la suite de Marie-Louise Sjorstedt[11], le rapprochement entre le sujet de ce type de pièce aux têtes coupées et le héros légendaire celtique Ogmios. Celui-ci, d'après certaines légendes irlandaises, était en proie à «un bouillonnement de fureur sauvage qui s'élevait au-dessus de sa tête, y faisant apparaître les crânes [ou «enfants», le texte n'étant pas bien établi] de Bodb [la déesse de la guerre], et les nuages d'averse empoisonnés et les étincelles de feu rouge palpitant dans les nuages et dans les airs ...». A la vérité, ce rapprochement semble un peu abusif, ne serait-ce qu'à cause de la placidité rassurante de la tête centrale.

11. *Ibidem* p. 11.

10Ba, a' La même dissymétrie, plus subtile, se décèle dans cette image (*10Ba*) dont le sujet est le même que celui de l'image précédente, mais avec des proportions inversées. Une tête à la coiffure de boucles stylisées occupe la plus grande partie du flan. Quatre cordons perlés partent de la chevelure à hauteur du front et de l'occiput, aboutissant à de très petites têtes coupées, dont trois sont conservées en totalité ou en partie. Devant le cou et en-dessous de lui est placé le motif du «joug», commun à maintes images monétaires de la Gaule de l'ouest et de la région danubienne. Devant le front, une grande croix oblique semble se mêler au cordon perlé. Cet étrange assemblage, quelque peu illusionniste, est d'une rare élégance, qu'on pourrait croire accordée à un rythme symétrique de l'ensemble. Or il n'en est rien (voir schéma *10Ba'*). A l'exception des proportions inversées de la grande tête et des petites têtes, il y a dissymétrie entre les deux groupes de cordons et l'axe oblique qui passe par le centre de la composition, la tête centrale ; il n'y a qu'un axe perpendiculaire à la ligne du «joug», et c'est la largeur des deux plans qu'il sépare qui diffère. Dans cette image, la dissymétrie est plus simple que dans le cas précédent. Pourtant, là encore, une apparente symétrie se retrouve faussée dans la masse et au coeur même de la composition.

Le sujet, comme le précédent, évoque manifestement la puissance militaire symbolisée par les têtes coupées. On peut se demander ce que vient faire le joug, qui représente habituellement la domestication du bétail, dans ce contexte de violence. Son rôle n'est certainement pas purement décoratif : à côté de la force militaire, il représente la prospérité terrienne. Peut-être la grande croix peut-elle être considérée comme un signe inconnu relatif à la souveraineté, à la connaissance ou à la science. S'il en était ainsi, la monnaie serait l'expression d'une propagande complète pour la puissance du chef émetteur dans les trois sections d'une société organisée.





10Ba Monnaie provenant de la région de Nantes (peuplade des *Namnetes*).

Synthèse graphique à partir de cinq photographies agrandies.

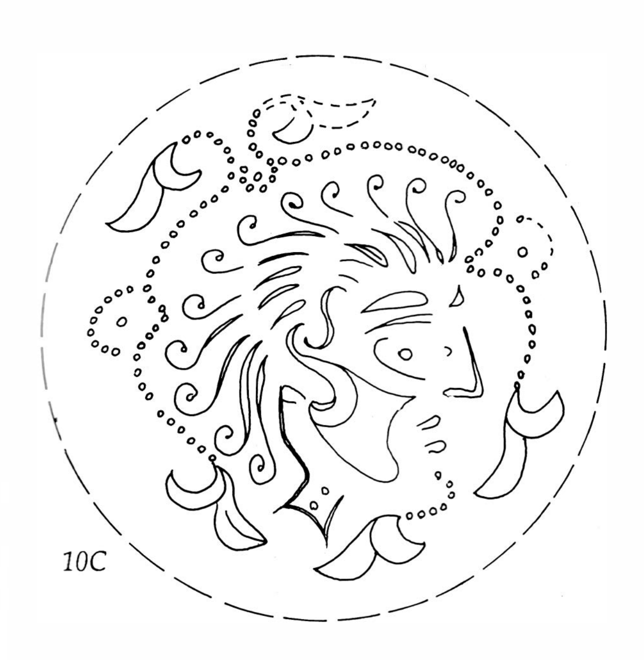
Avers : visage de profil et têtes coupées.

Malgré la disparité des masses, l'équilibre de l'ensemble, orienté, comme le montre le «joug» dans la le même sens que le regard du sujet principal, est remarquable, ainsi que l'harmonie de la tête, un peu forte mais expressive. La légèreté des petites têtes coupées et le dédale des cordons perlés évoquent le fond de broderie d'un portrait. Seule la croix a quelque chose d'insolite : elle semble insérée dans le cordon de droite, alors que son obliquité coïncide presque avec l'axe principal de l'ensemble.

Musée de Rennes
Classement aimablement communiqué par le docteur Colbert de Beaulieu.
Diamètre : 2 cm

10Ba' Schéma des lignes directrices.

10C Une tête aux cheveux régulièrement bouclés est entourée de deux cordons perlés disposés vaguement en grandes accolades opposées, terminées aux deux bouts par une paire de feuilles pointues. Devant et sous le menton, un court segment de cordon supporte une paire de feuilles dirigée vers le bas. Le visage, de profil à droite,est légèrement tracé. Le cou est très petit et orné de deux «perles» superposées. Les deux «accolades» sont accompagnées au niveau de leur milieu par un demi-cercle perlé pourvu d'une perle en son centre. Le même élément, plus petit, réunit, en haut, les deux grands cordons. Ici, la tête occupe presque tout le champ et elle est entourée d'un décor végétal disposé obliquement mais qui paraît à peu près symétrique.



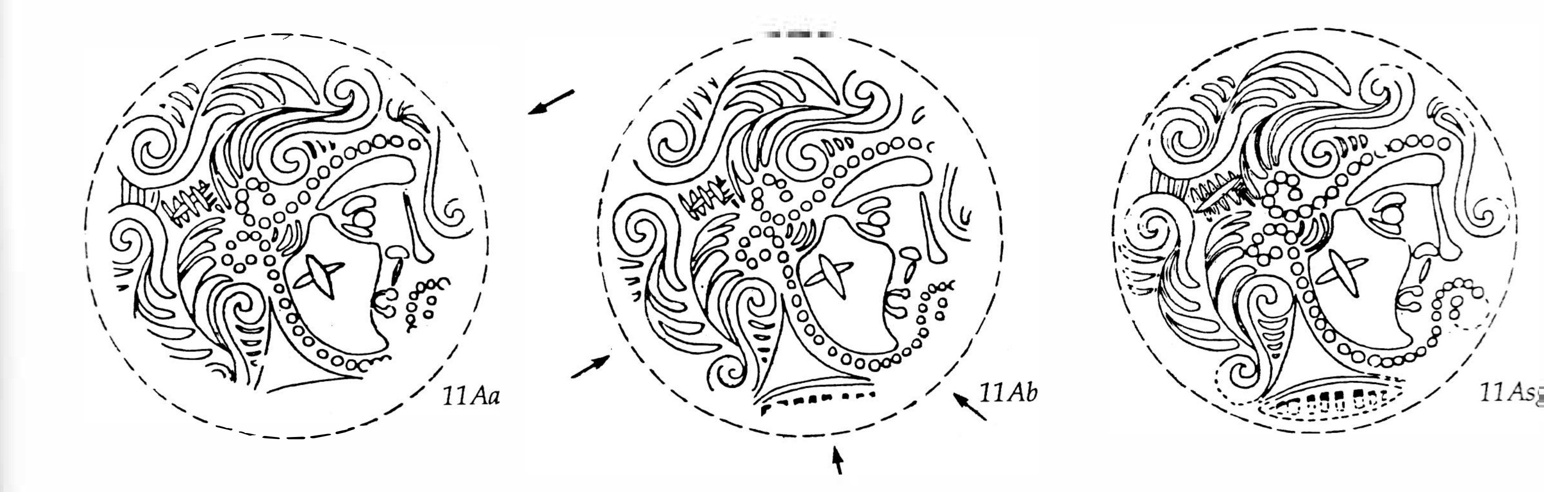
10C Monnaie de la région de Nantes (*Namnetes*)
Visage de profil.
L'image restituée grâce à la synthèse graphique est quasi complète : une feuille en haut à droite, un demi-cercle devant le centre de l'accolade de droite, imparfaitement venus, sont aisément restituables en pointillé, par symétrie. Le style est léger : oeil peu marqué, nez effilé, bouche régulière esquissée, cou anormalement petit, coiffure très aérée. Les deux cordons sont manifestement inégaux : celui de droite est plus long et ventru. Cette dissemblance, cependant, ne compromet pas l'équilibre d'ensemble que présente l'image à première vue, car il n'y a pas de rupture dans l'orientation du décor qui suit une ligne allant du sommet de la tête au menton, très légèrement contrariée par l'obliquité inverse du cou avec ses deux perles.
Musée de Rennes
Diamètre : 2 cm

Par rapport aux deux images précédentes, celle-ci n'est pas narrative. La représentation est simplifiée par l'absence de motifs étrangers autres que les cordons feuillus, décor d'une remarquable unité. D'une certaine façon, l'image est plus subtile car on a eu recours à une symétrie recherchée, construite mais non absolue et légèrement gauchie par les feuilles du bas qui, tout en répondant à celles du haut, ne sont pas parfaitement symétriques. L'emplacement des feuilles du haut fait penser à une petite couronne posée sur le dessus de la tête. L'ensemble n'est pas sans préciosité, et n'a pas l'originalité des deux images précédentes. On lui chercherait en vain une signification mythologique : *les têtes coupées ont été remplacées par des feuilles ornementales.* Seule la réussite esthétique de la pièce peut en faire un hommage au pouvoir émetteur. L'affinement de la déstructuration osseuse du visage lui confère un aspect féminin très sensible.

Il n'est actuellement pas possible d'établir les étapes d'une évolution dans le style de ces trois monnaies : la chronologie en est encore trop imprécise (entre le deuxième et le premier siècle avant Jésus-Christ). Les inconnues sont trop nombreuses. En effet, les ateliers des différentes tribus avaient peut-être avancé de façon différente. Par conséquent le critère stylistique ne doit être utilisé au point de vue chronologique qu'avec la plus grande prudence, et seulement lorsqu'il est étayé par un ou plusieurs faits numismatiques reconnus. Ce principe est d'ailleurs applicable dans toute étude de monnayages celtiques. Il n'en reste pas moins qu'on peut trouver à ces images d'Armorique un «air de famille» évident, une même façon de jouer avec les motifs et la composition, un goût manifeste pour l'harmonie, un hermétisme dont certains éléments nous échappent encore et, souvent, la volonté d'illustrer des légendes celtiques dont nous ne pouvons que décrire les images.



11A



11A Monnaies d'or. Région parisienne, tribu des *Parisii* de Lutèce. Au revers, un cheval *(11B)*.

Tête de profil à droite avec couronne de lauriers.

11Asg et Bsg Synthèses graphiques.

Deux synthèses graphiques ont été établies pour l'une et l'autre faces par la superposition de deux calques de photographies des deux pièces issues du même coin. Les flèches indiquent ce que chaque exemplaire apporte à l'autre.

11Asg Il ne manque, au droit, que des parties périphériques dans les deux exemplaires permettant de faire la synthèse graphique. On peut en toute sécurité restituer ce qui manque tout au bord du flan. Seule la pièce de Brno (11Ab) nous donne, en partie, le fuseau du bas, qu'on peut compléter en pointillé par analogie avec de nombreuses monnaies des Parisii *qui le représentent.* a) BN 7789.

a') Pièce du Musée morave de Brno (Tchécoslovaquie ; inventaire : HL, sb-6547).
Diamètre : 2 cm

11A et B Face et revers appartenant au monnayage des *Parisii*, le mieux étudié – notamment pour le classement des coins – des ensembles régionaux de la Gaule[12] : monnaies d'or de grand style, datant du début du premier siècle avant Jésus-Christ, groupées en sept classes que l'on distingue par les variantes des deux images, représentant une tête à chevelure abondamment bouclée et un cheval aux antérieurs levés.

11Aa, b, c L'avers est entièrement occupé par la tête de profil à droite et ses boucles savamment réparties en deux masses qui épousent l'obliquité de la couronne de lauriers de l'archétype macédonien. Deux cordons perlés symétriques encadrent le visage en cachant l'oreille, celui du bas remonte en une spirale terminale jusque devant la bouche. Une boucle en S retombe devant le front et le nez. Sur la joue est tracée une croix. Sous le cou, un motif en fuseau horizontal à compartiments est à moitié conservé. La masse des cheveux calamistrés est plus importante que la surface visible du visage.

12. Voir plus haut, page 11, la note 3, fin.

11Ba, b, sg Le revers, lui aussi, est tout entier occupé par un seul sujet, un cheval dont les antérieurs semblent lancés en l'air. Au-dessus de la croupe est un motif en forme de boucle qui n'est pas explicable a priori. Des naseaux s'échappe un lien qui n'a pas de rapport avec la croix située devant le front. Entre les jambes, en bas, on voit une rosace à sept éléments formant un cercle ; un huitième élément se trouve au centre. Au-dessus du cheval figure un très grand motif qui rappelle un filet ou un dais dont chaque maille — ou division — rectangulaire est occupée par un gros point. Quelle que soit la nature de cet accessoire, on ne sait s'il est de forme triangulaire, comme il apparaît au premier abord, ou s'il s'agit d'un rectangle visible seulement aux trois quarts, ce qui serait plus vraisemblable pour un dais, ou un filet, ou une sorte de «tapis volant». Deux cordons partant des deux extrémités visibles, représentés sur les images complètes, indiquent que l'étoffe avait pour fonction d'être attachée sur le cheval. En effet, le décor en points des subdivisions du tissu (sur plus d'une variante) n'est pas favorable à l'hypothèse d'un filet.

Si l'on regarde les deux faces, on est frappé par la puissance des sujets uniques, dans les deux cas : la tête humaine et le cheval. A l'avers, la tête est traitée avec une stylisation très organisée. Au revers, la représentation du cheval évoque un mouvement désordonné, presque violent ; le dessin est simplifié avec une certaine maladresse et frôle la caricature.

L'avers (*11Asg*) nous montre comment la tête d'Apollon des statères macédoniens a été transformée de façon créatrice grâce à une stylisation assez avancée des éléments du visage qui, bien que désarticulés, ont été laissés en place et contrastent avec une organisation symétrique et systématique des boucles de la chevelure : mèches à simple ou double spirale, suites de traits légèrement incurvés. Les deux cordons perlés qui entourent le visage sont sans doute des motifs purement décoratifs, et non pas les éléments d'une parure. L'expression est méditative, légèrement souriante. La tête n'a rien de souverain ou de divin. La somptuosité de sa représentation est tout anonyme. Seuls la croix et le «fuseau» donnent une note inhabituelle, mais rien n'indique qu'ils aient un caractère rituel. Le passage du visage naturel à la chevelure traitée de façon décorative est une sorte de stylisation partielle qui est comme l'amorce d'une métamorphose.

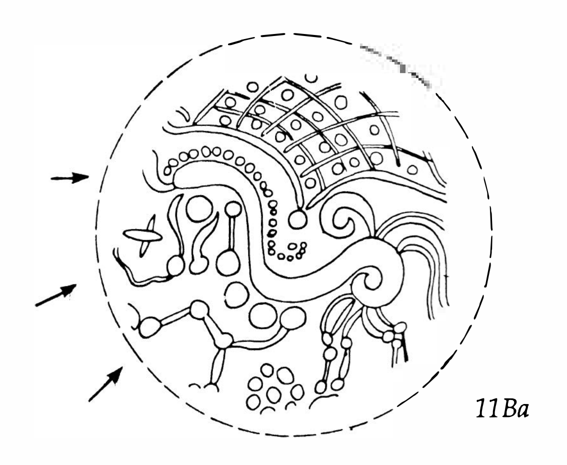

11B

11B Revers de 11A

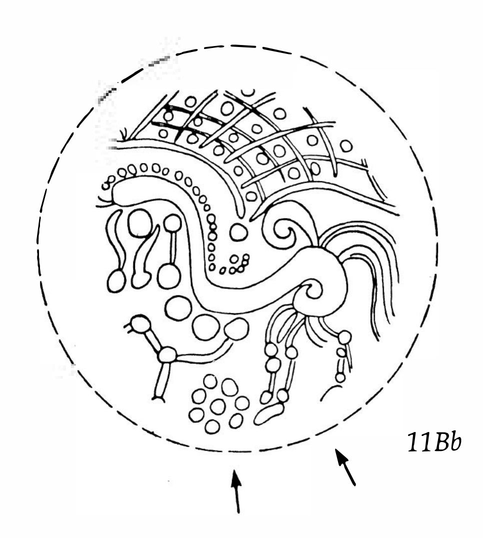
Le revers est moins complet. Il est facile de restituer ce qui manque des sabots, de la queue, de la houppe, du lien volant et du pourtour du «filet». La fonction du lien et de la boucle du dos reste énigmatique. Jean Bayet suggère l'hypothèse selon laquelle la boucle serait la déformation de la croupe du second cheval figuré sur les monnaies macédoniennes où l'on voit les chars de guerre et leurs deux chevaux légèrement décalés pour que la silhouette du second soit visible.

11Bsg Synthèse graphique

a) BN 7789 b) vente Bourgey du 5 avril 1954, Catalogue.
Diamètre : 2 cm



11Ba



11Bb



11Bsg

Le revers (*11Bsg*) est plus complexe. Le lien, la croix et la rosace sont difficilement explicables : la rosace n'est pas toujours un symbole du soleil. Selon Jean Bayet, le filet indiquerait une énorme attache dont se libérerait un cheval de légende[13]. Cependant, aucune épopée écrite n'évoque un tel épisode, ce qui ne nous oblige d'ailleurs pas à refuser l'hypothèse. En effet, l'entrave et le cheval figurent sur divers types de monnaies celtiques. Deux maladresses, au moins, sont décelables : la boucle de la croupe, si elle ne représente pas un second cheval aux trois-quarts dissimulé, comme le proposait Jean Bayet, est inexplicable. Les deux cuisses antérieures se fondent en une seule, sur laquelle s'attachent les deux antérieurs. Ce défaut est sans doute une liberté prise par le graveur : on ne le trouve que dans le monnayage des *Parisii*.

L'élément le plus original est le contraste entre l'objet – «filet» ou «dais» – qui se veut réaliste et l'excessive souplesse du cheval désarticulé, dont le corps sinueux se réduit à une sorte de ruban reptilien renforcé par les quatre masses sphériques du poitrail. Cette déformation qui ne manque pas d'élégance n'empêche pas le cheval de rester parfaitement reconnaissable, comme il l'est toujours sur les revers des monnayages celtiques. Il est possible que cette présentation particulière ait servi à illustrer une légende propre au cheval gaulois, dont cette monnaie nous permet de deviner l'importance.

Les monnaies des *Parisii*, au style hautement original, comptent parmi les plus belles et les plus récentes de la production gauloise. Elles se caractérisent par une grande valeur artistique ; les émissions de Vercingétorix, postérieures de quelques décennies, seront loin d'atteindre cette allure superbe et singulière. Il s'agit d'une série exceptionnelle, de grand style, émise à une époque où les monnaies gauloises, de plus en plus vulgarisées, connaissaient leur déclin. C'est que la prospérité marchande de l'Ile de la Seine était alors à son apogée. La simple élégance du revers, sa parfaite composition, la puissante beauté du visage et de la chevelure du droit, ont inspiré à André Malraux des pages dans lesquelles il a clamé son admiration pour l'art celtique, et en particulier pour les monnaies[14].

---

13. Jean Bayet. Idéologie et plastique, IV : les statères des Parisii et les chevaux-dieux chez les Gaulois, *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 82, 1970, pp. 15-41, fig. 2-4.

14. André Malraux, *La monnaie de l'absolu*, t. III de *La psychologie de l'art*, Paris, 1950 : c'est une pièce des *Parisii* qui figure sur la couverture.





12A Pièce d'électrum provenant d'Armorique (tribu des *Coriosolitae* de Corseul) . Au revers, le cheval à tête humaine étudié plus haut (9B).

Tête de profil à gauche, et deux petites têtes coupées.

12Aa Fac-similé.

BN 6578
Diamètre : 2 cm

12A et B Ces deux images d'avers d'un même type prestigieux, mais issues de coins différents et introduisant chacun une variante, montrent que deux représentations peuvent présenter le manque d'un même motif à des emplacements différents. L'image *A*, par exemple, contient dans sa partie supérieure un motif que l'on retrouve dans la partie inférieure de l'image *B*, alors qu'il manque en bas de *A* et en haut de *B*. Il nous est interdit d'établir une pseudo-synthèse graphique de ce type en superposant les calques des deux images, puisqu'elles sont issues de coins différents. Une telle interdiction est parfois regrettable si la monnaie est importante, si elle présente des qualités éminentes et soulève des problèmes d'interprétation particulièrement intéressants. C'est le cas de cette image remarquable et très connue, qui va nous permettre de montrer ce qu'il ne faut pas faire si l'on veut éviter de commettre une falsification.

12A, 12Aa L'avers de la pièce mérite une description minutieuse. La tête de profil à gauche présente les caractéristiques d'un joli minois : l'oeil est grand, presque dilaté, placé bas sous un sourcil exagérément fourni ; le nez est menu, retroussé, la bouche entrouverte est petite, le menton est rond, la joue bien pleine, le cou mince. On croirait voir un croquis destiné à mettre en valeur un regard curieux à l'abri de l'orbite. Devant le visage, à mi-hauteur, est une croix bouletée. Ce visage jeune et mutin est entouré d'une coiffure lourde et volumineuse qui évoque les plus artistiques, les plus artificielles, les mieux calamistrées et les

plus audacieuses réussites des perruquiers de cour de tous les temps, et particulièrement du dix-huitième siècle français. On distingue en effet une sorte d'armature constituée, en haut, d'une espèce de «chapeau» au bord retourné, présenté horizontalement au-dessus du sourcil, et au milieu (dans le sens vertical) une «accolade» ouverte vers la droite. Au-dessus du premier élément, on voit un rouleau de cheveux côtelé et terminé à gauche par une mèche recourbée ; à droite du second, deux rouleaux analogues, posés côte à côte et verticalement, entrent en partie dans la coque et se terminent en bas par deux spirales dans la même ligne que celle de l'accolade. Voilà pour la coiffure : elle n'en mérite pas moins.

Passons maintenant aux motifs annexes. Derrière la tête, un quadrilatère curviligne est présenté verticalement, à hauteur du sourcil : il enferme un triangle allongé ayant lui-même un point en son milieu ; apparemment, cette forme ne fait pas partie de la coiffure. Au-dessus de celle-ci et du motif de droite, au sommet de la tête, un cordon perlé dessine des courbes, et après un angle médian, aboutit, à droite, à une petite tête coupée dont le visage est tourné vers le haut : à l'évidence, le cordon est son attache. Au-dessous du cou, de la coiffure et du motif de droite, le même lien part sous la pointe du menton et se recourbe dans le sens inverse de celui du haut, mais sans doute orienté vers le bas, ce qui produit un contraste saisissant. On peut cependant admettre qu'une tête coupée, en bas répondait à celle du haut — sans quoi le cordon perlé, analogue, n'aurait pas de raison d'être. Enfin, au-dessus du milieu de la tête se trouve un «losange» arrondi en bas-relief, entouré de deux traits qui suivent ses contours de chaque côté. Il paraît planté à la verticale dans le creux formé par un mouvement du cordon perlé. Le même motif existait-il en bas, à l'endroit symétrique du cordon inférieur ? Le bord abîmé, déchiqueté du flan mal frappé ne permet pas d'en décider, mais son aspect n'interdit pas de le penser, comparé à celui de cette lacune et l'on est tenté de l'imaginer.

Quel que soit le contenu de la lacune inférieure, l'ensemble étonne par la surcharge d'une décoration foisonnante et peut-être hétérogène qui, contre toute attente, n'écrase pas la figure humaine. Celle-ci demeure fine, originale, très présente ; l'oeil, plus grand que nature, est le point de mire de l'image. Sous le cordon de la tête coupée, la composition se développe curieusement en largeur, de la croix de gauche au motif de droite, entre les deux cordons perlés qui sont orientés horizontalement. Le motif du haut, quelle que soit sa nature, constitue le sommet de cette

composition qui était peut-être équilibrée par un motif semblable correspondant, situé en bas, et par la seconde tête coupée. Le diamètre de l'ensemble central nous conduit à tracer très largement vers le bas le cercle qui est supposé limiter l'empreinte. On constate alors qu'il reste de la place pour un hypothétique motif vertical en bas, semblable à celui du haut. Le losange, en haut, fait penser à un oeuf mal dessiné et présenté à la verticale, ou encore à un sexe féminin entrouvert. Cette dernière hypothèse est mise en doute par le léger relief caractérisant la partie qui, pour être conforme à la réalité, devrait être creuse. Quant au motif rectangulaire de droite, il n'est pas identifié.


12B


12Ba

12B, 12Ba Le même sujet figure sur une monnaie de même type et de revers analogue, frappée sur un autre coin. Contrairement à la pièce précédente, la lacune se situe dans la partie supérieure. Le visage est moins fin, mais les éléments sont les mêmes. Leur distribution est différente pour ce qui concerne actuellement la tête coupée et le «losange». Tous deux manquent dans le haut, à l'emplacement où ils étaient situés dans la pièce *A*, et l'espace correspondant est aplati par une frappe maladroite. Par contre, ils figurent en bas, où ils n'existaient pas sur la pièce *A*, dont le flan est abîmé et rétréci à cet endroit.

Il n'est pas pour autant impossible d'interpréter l'essentiel de l'image. La présence des têtes coupées, contrastant fortement avec le fin profil du sujet principal, indique un personnage puissant, peut-être surhumain, victorieux pour lui-même ou pour ceux qu'il protège ou qu'il mène au combat. Homme ou femme, héros de légende, dieu, déesse ? L'existence des losanges ne nous renseigne pas à ce sujet. Les têtes conquises peuvent indiquer qu'il s'agit d'un homme, d'un héros ; les deux éléments annexes — «losanges» et motif de droite — servent peut-être de porte-bonheur. Cependant le sujet principal, qui est l'élément le plus important, présente toutes les caractéristiques de la jeunesse et de la féminité. Si en outre le losange représente le sexe féminin, peut-être a-t-on affaire à un cas exceptionnel de représentation d'une tête de femme sur un monnayage celtique dérivé du statère macédonien à l'effigie d'Apollon. Dans ce cas, le luxe et la sophistication extrêmes de la coiffure, peu compatibles avec l'hypothèse d'une tête masculine, s'expliqueraient par la volonté d'accentuer encore le côté féminin du sujet, que la finesse du profil n'aurait pas suffi à traduire. Femme, femme-enfant, jeune princesse à la tête des armées ? Il est vrai qu'il faut se défier d'un glissement vers ce poncif éprouvé, attesté ça et là dans l'histoire ; et pourtant cette image monétaire, unique en son genre chez les Celtes et frappée chez les Armoricains dont on connaît la prédilection pour les légendes, suggère irrésistiblement cette idée. Il faut également remarquer la nature du revers, typiquement épique et relative à la puissance militaire (voir plus haut page 68 le *9B*, revers de notre avers *12A*).

Une découverte qui permettrait de confirmer cette hypothèse nous donnerait un nouvel exemple de l'importance des légendes concernant le rôle de la femme sur le théâtre de la guerre, et s'ajouterait à tous ceux qui nous ont déjà été fournis par des images précédentes (notamment le *5A, B* qui représentait la conduite du char par une femme, et *6* et *8*, montrant une femme à la tête d'une charge de cavalerie). Quoi qu'il en soit, l'image nous révèle un aspect particulier des coiffures des Gauloises. Contrairement à ce que pensait Camille Jullian[15], les images monétaires ne relèvent pas *dans leur majorité* d'une inspiration religieuse. Elles peuvent nous apporter des informations nouvelles sur les moeurs et surtout sur les légendes épiques qui contiennent elles-mêmes bien souvent une part d'histoire. L'épopée peut n'être qu'une transformation des faits ; elle nous fournit aussi d'importants renseignements de nature sociologique.

12B Pièce d'électrum.
Tête de profil à gauche.

La croix et le motif de droite sont à moitié écrasés vers l'extérieur de l'image. La différence des coins apparaît dans plusieurs éléments : l'écart entre le cordon perlé du haut et le boudin de cheveux qui surmonte le sourcil, le relief du visage, le modelé du cou, que la mollesse et l'aplatissement dû au moulage ne suffisent pas à expliquer.

Il ne faut pas risquer de conjuguer ces deux images (12A et B) en une synthèse graphique, puisqu'elles sont issues de coins différents. On peut cependant distinguer ce qui est restituable de ce qui ne l'est pas. La pièce B contient le cordon perlé du bas et la moitié de la tête coupée dont il est l'attache, et qui regarde vers le bas. L'image A comprend le cordon du haut avec sa tête coupée. On peut donc restituer la tête coupée du bas avec son orientation qui est sans doute la même que celle de l'image B, sans préjuger de sa taille ni de son aspect. En revanche les «losanges » situés en haut pour la pièce A et en bas pour la pièce B ne sont pas liés au cordon : nous ne pouvons donc pas restituer en bas de l'image A le losange qui existe en bas de B, ni en haut de B celle qu'on voit en haut de A. Cependant, la restitution de la limite périphérique probable ne nous interdit pas de supposer qu'il existait deux losanges opposés, haut et bas, sur le coin original et sur ceux des pièces en question (voir 12Aa') . Ils seraient alors alignés non pas verticalement l'un par rapport à l'autre, mais un peu obliquement vers le bas à droite ; chacun occuperait, par l'une de ses pointes, le creux formé par les cordons perlés de chaque image, qui semble d'ailleurs fait pour le recevoir.

12Ba Fac-similé.
Informations et photographie du moulage communiquées par Derek Allen, par l'intermédiaire du Docteur Colbert de Beaulieu.
Vente Locket à Londres, 6 juin 1955, catalogue.
Diamètre : 2 cm

15. C. Jullian, *Histoire de la Gaule*, II, p. 347.





13a, a', b, Monnaie d'or de la région de la basse Seine (*Veliocasses*). Au revers, cheval à gauche, avec deux soleils.

Deux photographies de la pièce montrent les variations dues à des différences d'éclairage.

Tête monstrueuse vue de profil à droite.

◁ *13a 13a'*

13 Devant une image apparemment si simple qu'elle a fait l'objet depuis longtemps d'une interprétation évidente en apparence qui n'a suscité aucun commentaire critique, nous allons pouvoir mesurer les risques qu'entraîne la description. En effet, le jugement prononcé et accepté comporte une touche d'étrangeté qui nous laisse sourdement insatisfaits. La seule possibilité qui nous reste, tant l'étude est ardue, consiste à remplacer l'opinion généralement admise par une, deux ou plusieurs hypothèses.

Nous sommes ici confrontés à une monnaie dont l'empreinte est presque complète, et dont le sujet a peu à peu dégénéré. Cette évolution a été clairement révélée par l'examen d'une douzaine de pièces que conserve le Cabinet des médailles. La monnaie ici représentée peut être considérée comme un prototype, quasi complet, bien gravé, solidement composé et d'une réelle valeur artistique, qualités qui ont évolué en se dégradant rapidement, semble-t-il. Cette dégénérescence resterait d'ailleurs à étudier. En revanche, l'analyse du type original peut être entreprise dès maintenant. C'est la nature du sujet lui-même qu'il faut tenter de définir.

Le cercle perlé, fait de gros blocs, est conservé sur plus de la moitié gauche ; l'emploi du compas, la prise en compte de la mutilation et l'examen des autres pièces, notamment BN 7230 et 7234, montrent qu'il n'en manque pas beaucoup. L'image est composée de quatre éléments, dont deux n'en font peut-être qu'un. Le sujet principal occupe tout le champ (sauf la bordure manquant à droite et en bas). Il comporte (*13a, a', b*) :

1) une tête monstrueuse vue de profil à droite, entièrement occupée par un oeil énorme qui, présenté de face, en est d'autant plus impressionnant. Il s'agit peut-être d'une tête humaine déformée, la bouche ouverte, sans front, sans oreille. Le dessin même du profil (le nez, la bouche, le menton) est sujet à caution ;

2) un disque doté de rayons irrégulièrement tracés et tournant légèrement vers la droite se détache sur ce qui pourrait être l'emplacement d'une oreille ;

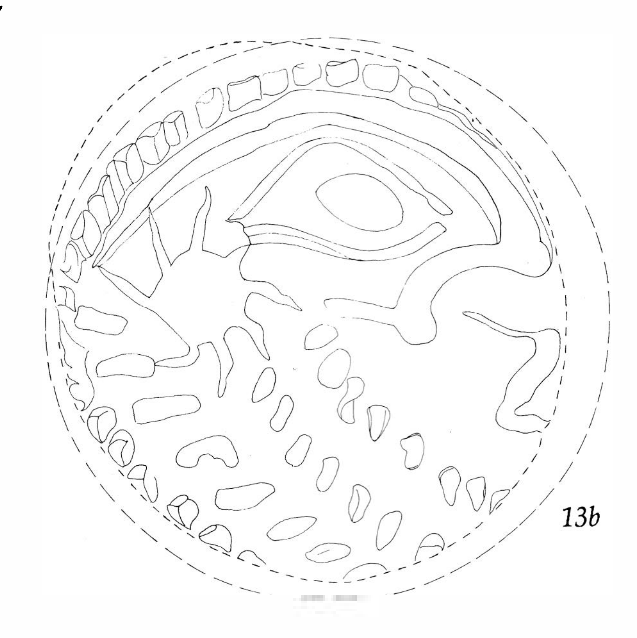
3) dans le quart inférieur gauche, trois rangées parallèles de petits éléments oblongs verticalement. Cet ensemble est interrompu en bas à cause de la faible dimension du flan. Peut-être ne fait-il qu'un avec la «tête» ;

4) devant la tête à droite, un élément au tracé souple et mou, en forme de Z tronqué en bas à droite, semble en rapport avec la partie du profil qui évoque une bouche (ou une gueule) largement ouverte. Il fait penser à un corps humain sans tête, agenouillé, un bras filiforme tendu vers la tête monstrueuse.

Dans la suite des monnaies dont nous estimons qu'elles dérivent de celle-ci, et dont la figure *13c* montre sept exemplaires, ce dernier élément devient tantôt un S inversé, seul ou accompagné d'un cercle, tantôt un tortillon informe, tantôt une boule, tantôt encore un ou deux cercles, cependant que le disque tourne en soleil, et que les séries d'«ovales», portées à quatre, se réduisent à deux unités ou à deux séries séparées par une tige rectiligne.

Avec ces monnaies, nous avons affaire à une composition dont le sens s'est perdu.

Quel en est donc le sujet ? Reprenons les interprétations possibles des quatre éléments : 1) Homme déformé ou animal — sans doute poisson monstrueux; 2) crustacé géant, imaginaire, ou «soleil tournant» ? 3) écailles très schématisées du poisson monstrueux, barbe de l'homme, galets de la mer ou vagues stylisées ? 4) corps déjà mutilé, décapité, d'un naufragé avalé ou rejeté par le monstre. En effet, la présence de cet élément nous incite à conclure que l'élément 1 est un monstre, et non pas un être humain.



Du fait que nous ignorons s'il a existé un prototype encore plus précis et explicable de la pièce étudiée, nous devons nous borner à énumérer le pour et le contre concernant l'une et l'autre possibilité.

Commençons par l'hypothèse suivant laquelle l'élément 1 représenterait un être humain déformé. Son caractère monstrueux tient à la taille gigantesque de la tête et de l'oeil qui occupent la moitié supérieure du champ, à la difformité prodigieuse de la tête et du profil dont on ne sait s'il comporte une bouche ouverte ou un menton hypertrophié, enfin à la disproportion de la «victime humaine». La position des séries d'ovales ne peut convenir à une barbe. La présence du soleil est plausible, mais alors il est

13b Fac-similé.
Fac-similé, d'après les deux photographies vérifiées à la binoculaire devant l'original. Le large trait interrompu suggère le tracé complet du perlé périphérique ; le court trait interrompu dessine le flan trop petit qui constitue la pièce. Il est évident qu'il manque, en bas et à droite, à peine plus que l'épaisseur du perlé. BN 7231
Diamètre : 1,8 cm

13c Fac-similés de Latour, *Atlas de monnaies gauloises,* pl. XXIX. Sept pièces, de coins différents, montrent l'évolution du type.


7230

7234

7235

7241 Asg

7245 Asg

7236

7239

mal dessiné (voir le revers qui en comporte deux, mieux venus). L'élément de droite représente soit une victime, soit un motif inexplicable. La pièce n°7235 (*13c*) montre que le graveur a cherché à compléter la «tête» monstrueuse pour la rendre plus humaine : la mâchoire inférieure est supprimée, deux des séries ovales subsistent mais elles ne sauraient constituer une barbe, l'emplacement de la «victime» est occupé par une boule détachée, le «soleil tournant» est toujours présent, mais nettement plus grand. La tentative est peu probante si l'on se reporte à la première monnaie, objet de cette étude, mais elle prouve que les graveurs, sans doute à cause de l'importance de l'oeil, considéraient le profil comme celui d'une tête humaine mal reproduite et cherchaient à rectifier la gravure en transformant la «gueule ouverte» en nez, et même parfois en menton. Avec cette hypothèse à propos d'autres pièces, nous nous trouvons dans le cas d'une «transformation», que nous étudierons plus loin et que nous aurait révélé un coin unique appartenant à un type qui devait en comprendre un certain nombre et ne parvenait pas à s'imposer.

L'hypothèse du monstre marin est plus cohérente. Il est possible alors que le corps couvert d'écailles soit complet mais rapetissé et effilé dans sa longueur. L'animal géant et imaginaire devient une figure pittoresque. Le profil de la tête n'est plus difforme : il s'agit d'une gueule ouverte vers sa proie. L'élément de droite est la victime. Une fois qu'on a considéré cette possibilité, il devient difficile de l'abandonner, sauf si on lui cherche plus de vraisemblance en faisant tourner la pièce et en la disposant le «nez» en l'air, ou orienté vers le bas. Cette interprétation offre en outre plus de cohérence entre les quatre éléments. Cependant, les séries d'ovales restent énigmatiques. A l'appui de cette vue, ajoutons que le monstre marin, le géant de la mer, a hanté, après l'Antiquité, tous les peuples maritimes et leurs légendes, à commencer par l'*Odyssée.* Néanmoins il n'apparaît pas chez les Celtes, ethnie plutôt terrienne. Mais les Véliocasses possédaient la basse Seine et son estuaire...

Les lignes qui précèdent ont pour objet de souligner encore l'aspect mystérieux de nombreuses monnaies gauloises et aussi d'inciter à la prudence dans les interprétations, même et surtout dans les cas où nous sommes en pleine imagination. Le cas périlleux étudié présente aussi l'intérêt de confirmer que les Celtes n'hésitaient pas à représenter des êtres horrifiques sur leurs monnaies les plus précieuses , et d'étendre cette tendance – s'il s'agit bien d'un monstre marin – à de monstrueuses atrocités.



14A, B, C Monnayage de Vercingetorix

14A Monnaie d'or de Vercingétorix, type à la tête nue (coin D 2 de Colbert de Beaulieu).

14Ba, b La monnaie frappée au nom de Vercingétorix est la plus célèbre des monnaies celtiques. Elle comporte deux types de l'avers : l'un à tête nue, l'autre à tête casquée. L'avers du premier type (*a*) présente la tête d'un homme jeune, imberbe, aux cheveux courts et bouclés sur la nuque, les yeux levés. On croirait le portrait d'un prince hellénistique du deuxième ou premier siècle, au cou assez étroit, dont il faudrait chercher le modèle. Rien ne permet d'assurer qu'il s'agit de Vercingétorix lui-même : on penche plutôt vers l'hypothèse d'un jeune chef idéalisé, sans insigne princier. Rien n'indique non plus la nature divine du sujet. Le nom du chef arverne responsable de l'émission est inscrit dans son orthographe celtique : *Vercingetorixs* , «le Roi des grands guerriers» ou «le grand Roi des guerriers».

Le second type (*b*) montre la tête casquée d'un homme imberbe, avec la même légende, et le sujet appelle les mêmes observations que l'image précédente. On connaît en tout onze coins, dont dix du type *a* (D1 à D9, D11) et un du type *b* (D10). Les premiers se distinguent les uns des autres par de légères variantes dans le traitement des traits du visage et dans l'emplacement des lettres de la légende, le second relève d'un coin unique[16].

14C Au revers figure un cheval au galop, une amphore debout sous le train avant, avec tantôt un croissant ou un torque très ouvert, tantôt un S au-dessus du reste du corps. Contrairement au droit, cette face est d'un style celtique mais peu évolué, le cheval étant entièrement traité sans désarticulation ni simplification. Seul le grand S a des correspondances nombreuses dans les monnayages celtiques.

Avers et revers présentent un grènetis périphérique, visible sur la plupart des pièces. Il permet de se faire une idée juste du champ utilisé pour la gravure sur un flan suffisamment grand. Les illustrations *14Ba, b* et *C* réunissent les synthèses graphiques des pièces conservées issues de mêmes coins de droit et de revers, avec l'indication, à chaque image, des couplages de coins D et R qui s'y rapportent. Voici les nombres respectifs de pièces conservées qui ont été

◁ *14 A* Avers des monnaies d'or de Vercingétorix, type à la tête nue. Coin II 2. BN 3774
Diamètre : 1,9 cm

16. Voir plus haut, note 3, p. 11, Colbert de Beaulieu.

14Ba

D1(R1) *D2(R1, R2)* *D3(R3)* *D4(R4)*

D5(R5) *D6(R6)* *D7(R7, R8)* *D8(R8)*

D9(R9) *D11(R1)*

14 Ba, b Les différents types de la monnaie d'or de Vercingétorix (avers) : types à la tête nue (a : D1 à D9, D11), type à la tête casquée (b : D 10). Synthèses graphiques.

utilisées pour chaque image (en gras, les cas de synthèse graphique) :

*D1 : 1 ; **D2** : 6 ; **D3** : 4 ; **D4** : 2 ; **D5** : 2 ; D6 : 1 ; **D7** : 2 ; D8 : 1 ; D9 : 1 ; **D10** : 3 ; D11 : 1 (Choix de 25 pièces).*
*R1 : 6 ; **R2** : 2 ; **R3** : 6 ; R4 : 1 ; **R5** : 2 ; R6 : 1 ; R7 : 1 ; **R8** : 2 ; R9 : 1 ; **R10** : 3. (Choix de 22 pièces).*
Exemple : D2 (R1, R2) signifie que le coin D2 a été couplé, sur des pièces différentes, avec les revers R1, R2.

Sur les nombreuses pièces qui ont sans doute été frappées (à raison de 700 environ par coin de droit), on en connaît 27 exemplaires. Le classement en 11 coins différents,



14Bb *D10(R10)*

R1(D1, D2, D11) *R2(D2)* *R3(D3)* *R4(D4)*

R5(D5) *R6(D6)* *R7(D7)* *R8(D7, D8)*

14C

R9(D9)

14C Revers des monnaies d'or de Vercingétorix : cheval au galop. Synthèses graphiques.



R10(D10)

dont 10 pour le type à tête nue, a permis d'établir les synthèses graphiques de toutes les variantes du type à tête nue et du seul type à la tête casquée, dont aucune variante n'est actuellement connue. Les synthèses que nous reproduisons livrent des images plus complètes que toutes les pièces de ce monnayage qui ont été conservées. L'image de l'avers D2 ainsi obtenue (*14Ba*, en haut à droite) est la seule quasi complète qu'on ait pu obtenir de cette face : il n'y manque que quelques perles de grènetis, en deux endroits. La comparaison entre cette image et la photographie (*14A*) de l'exemplaire le moins incomplet du même coin met bien en évidence le gain obtenu grâce à la technique de la synthèse graphique. Il en est de même pour le revers R1 (*14C*, en haut à gauche), qui est le plus complet, à quelques perles près, des revers issus de ce coin. La synthèse graphique nous a permis d'obtenir l'association des fac-similés des coins D2 et R1, c'est-à-dire l'aspect de la monnaie elle-même, frappée au nom de Vercingétorix. L'image peut d'ores et déjà être dessinée en toute sécurité et représentée sur les timbres-poste.

La désarticulation du sujet

Les monnaies gauloises avaient inspiré au grand historien de l'art antique qu'était Ranuccio Bianchi Bandinelli le texte fondamental que voici, traduit aujourd'hui en français pour la première fois :

La transformation d'une forme naturelle et organique en une forme inorganique et abstraite (géométrique) peut avoir lieu de deux façons qu'il est aisé de distinguer par une appréciation de la qualité. Le premier de ces modes de transition est dû à l'usure subie par les formes chaque fois qu'elles se trouvent soumises à de longues séries de répétitions mécaniques, sans que se renouvelle le contact avec la forme originelle. Elles se simplifient peu à peu, en conséquence de la tendance à obtenir le même effet avec un moindre effort ; enfin, on perd de vue leur signification originelle. Ce mode pourrait être appelé : passage par fatigue, par usure, transformation négative. *Ses produits finissent par être émoussés, amorphes, insignifiants. L'autre mode, c'est, au contraire, quand les formes naturalistes sont simplifiées consciemment, de sorte à en tirer un effet d'expression déterminé, plus facile à appréhender par le spectateur et provoquant donc une sensation plus immédiate. La forme naturaliste n'est plus perçue dans ce cas dans sa signification originelle de représentation d'un objet déterminé, mais comme un assemblage de masses, de volumes, des lignes qui la composent, que l'on fait ressortir et vivre d'une manière autonome. On pourrait appeler cela une* transformation positive *(même si nous pouvons juger négatif le résultat, de même que la démarche qui y a abouti). Ses produits révèlent, alors, un* style.

Dans le cas des monnaies celtiques, nous ne pouvons attribuer le processus cohérent de transformation ni à la déficience technique, ni [...] à l'incapacité formelle (qui aurait dû se manifester le plus nettement lors des premières tentatives), et encore moins au hasard [...]. Le phénomène d'usure y contribue, mais d'une manière qui n'est ni exclusive ni décisive, parce que les formes qui en résultent ne sont ni amorphes ni émoussées, mais contiennent une indéniable charge d'énergie. Le processus de transformation doit donc être considéré comme positif[17].

17. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Organicita e Astrazione*, Milan, 1956, 126 pp., 30 fig., XXXII pl. ; pp. 26-28, traduction de l'extrait par Luana Kruta-Poppi.

Il existe donc un degré de stylisation, de déformation, de caricature même où l'artiste, à force de s'approprier des traits qu'il a choisis dans le sujet à représenter, perd le sens de l'ensemble au point de mettre en valeur l'un des éléments qui devient le point de mire de l'image aux dépens des autres. Ceux-ci deviennent alors des parties d'un décor et, plus tard, lors d'une autre étape, seront des motifs indépendants, qui se grouperont ou s'opposeront en une composition nouvelle, une création qui n'aura plus de rapports avec le sujet d'origine, c'est la «transformation positive» de Bianchi Bandinelli. La phase préparatoire peut être appelée la *désarticulation* du sujet, dont on reconnaît cependant encore la nature et même peut-être ici l'origine, malgré une transformation déjà profonde. Celle-ci, curieusement, ne concerne que l'avers des pièces, dérivé d'une tête humaine empruntée soit aux «philippes» macédoniens, soit à une monnaie grecque de Tarente. Le revers, où figure le cheval hérité du char à deux chevaux des «philippes» ou d'un des coursiers montés tarentins n'est jamais désarticulé au-delà d'une stylisation qui ne laisse aucun doute sur le sujet représenté.

Voici un exemple où la désarticulation se limite à une défiguration, non totalement destructrice.





15 a, b, c Pièces d'argent allié : «la monnaie de l'oeil».

Au revers : cheval et conducteur.

Trouvailles de Jersey (c) et de Trébry, Côtes du nord (a,b), photographies communiquées par le docteur Colbert de Beaulieu (à qui l'on doit l'analyse des coins pour 15A a et b) et de Lengyel, n°268, pl. XXV pour 15 A c. Collections privées. Diamètre : 2,5 cm

15a, b, c Trois pièces d'argent allié. Provenance : *Coriosolitae* (Corseul). De nombreuses monnaies de même provenance ont été exportées à Jersey pendant la guerre des Gaules. Issus d'un même coin, ces trois exemplaires sont frappés de manière très inégale et très différente. Il s'agit d'un exemple typique de frappe partielle : les trois pièces se prêtent de façon exemplaire à la synthèse graphique.

Les photographies nous montrent que l'image la plus connue, qu'on appelle parfois «la monnaie à l'oeil» (*15c*) comporte en effet un oeil disproportionné par rapport aux restes peu définissables d'un visage désarticulé, vu de profil à droite. Cet oeil, représenté de face sous un sourcil de profil, semble être au centre de l'image, où l'on reconnaît avec difficulté un élément de coiffure en haut à gauche, des spirales simples ou doubles à gauche, au-dessus et à droite de l'oeil, et un relief qui fait penser à un gros nez déformé, le tout enchevêtré dans une disposition qui ne rappelle en rien le visage humain.

Il faut se reporter aux deux autres exemplaires, dont les moulages complètent le premier. La pièce *a*, comme la pièce *b*, met tout de suite en lumière l'existence de boudins et de boucles de cheveux spiralés à l'extrémité et suggérant une tête importante ; le reste demeure incompréhensible. L'oeil, néanmoins, ne paraît plus occuper une position moins centrale et perd son aspect disproportionné par rapport au reste de la composition, foisonnante et informe.



15b



15c

15a′ 15b′

15c 15sg

15 a′, b′, c′, sg. Synthèse graphique des monnaies précédentes, réalisée d'après les trois photographies sur calques superposés, mais, pour des raisons techniques, non vérifiés à la binoculaire.

15 1 à 4 Analyse graphique des éléments de l'image (1, 2) et remise en place normale de ces éléments (3). 4 : déformation un peu différente du visage sur une monnaie, complète, de même provenance mais d'un type un peu différent.



La synthèse graphique (*15a', b', c', sg*) permet de saisir d'un coup d'oeil la gravure d'une tête à droite, coiffée de boucles abondantes, une mèche doublement spiralée à hauteur du front ; on distingue une spirale sous les dernières boucles inférieures, une autre pénètre sous le menton, une boucle tombe devant le cou dont on voit, en bas, la coupe en forme de croissant les pointes en bas. Autour de la tête, les boucles ne sont pas conservées mais on voit néanmoins qu'elles descendent jusqu'au niveau du cou. Au-dessous, un fragment de courbe et un trait horizontal demeurent inexpliqués. C'est donc bien d'une tête humaine complète qu'il s'agit. Elle est ornée d'une coiffure composée de trois gros rouleaux bouclés (voir 1-4, schéma 1) et déformée par deux anomalies qui troublent l'ordre naturel des éléments principaux et y introduisent un élément étranger :

— les trois parties du profil (nez, joue et menton, bouche) sont décalées à la fois vers le haut et horizontalement (schéma 2). Le nez, fortement incurvé, remplace le front et pointe au niveau de l'oeil. La joue et le menton ne font qu'un, comme c'est fréquent dans les monnaies gauloises tant soit peu stylisées (voir *4B, 5B, 6A, 9A, 10B, 11A* et *12*), sont décalés vers le haut et à droite et commencent au niveau de l'oeil. Le menton nettement prognathe peut, à première vue, se confondre avec le nez. La bouche, schématisée en un carré formé par quatre boules (alors que généralement deux boules suffisent à la simplifier : voir *4B, 6A, 9A, 10A*) est placée devant le menton. D'ailleurs, la monnaie *9A, a* présentait elle aussi un décalage vers le haut. Quant au cou, déplacé vers l'avant, il est réduit à sa coupe inférieure et sa partie verticale est supprimée. Lorsqu'on les remet en place (voir schéma 3), ces éléments dessinent le profil corrigé qui se retrouve, moins désarticulé et autrement stylisé, sur d'autres monnaies (schéma 4) provenant du même trésor mais appartenant à d'autres séries ;

— une lourde mèche, double spirale en forme de canard (*15sg* et *a', b', c' et 1-4 , 1*), issue de la boule doublement spiralée qui tombe devant le nez, entoure maladroitement la bouche en en masquant une partie pour pénétrer sous le menton et se terminer sur le côté de la gorge (*15a', b', c'sg*). Tous ces éléments, conjugués avec l'énorme spirale qui occupe l'emplacement de la joue, donnent à la stylisation une orientation nettement décorative qui contribue fortement à faire de cette composition l'une des plus expressionnistes ou suréalistes que l'art celtique ait produites, par un mélange de traits du visage, de boucles construites systématiquement et d'élément ajoutés d'origine végatale et lourdement décoratifs.

Ces images évoquent irrésistiblement les visages désarticulés, un oeil en bas, l'autre en l'air, la bouche de travers, le nez détaché, auxquels Picasso a prêté son génie et dans lesquels il a fait preuve d'une vision intérieure qu'on ne saurait refuser ni au modeste graveur de cette effigie torturée que la synthèse graphique nous a permis de retrouver et de comprendre, ni à ses confrères d'il y a deux mille ans.

La reconstitution conduisant à redécouvrir l'image quasi complète nous confirme que la désarticulation extrême se borne à défigurer le sujet sans le détruire. Elle nous montre également que le graveur n'a pas voulu, malgré la dislocation des éléments, créer une composition inédite. En outre, nous savons maintenant que la dénomination «monnaie à l'oeil» ne se justifie plus : cette monnaie présente une tête complète, audacieusement désarticulée, mais l'oeil n'y exerce aucune fascination particulière. Il n'y a ni mythologie ni magie dans cette image, réalisation hardie d'un artiste qui «voit».

Le délire graphique

Dans le domaine des monnaies gauloises, la *transformation positive* est marquée par une importante évolution, une désarticulation qui peut atteindre l'extrême, une liberté d'expression des plus stimulantes. A force d'être copié, gauchi ou enjolivé, le sujet vivant perd figure humaine. Ses composantes déchiquetées, morcelées se réunissent soudain pour former une image nouvelle qui peut prendre une signification différente, ou bien relever tout simplement d'un jeu de l'imagination graphique et plastique. Ce foisonnement de nouveautés, cette prolifération créatrice ne nous permettent pas de déceler une continuité dans l'évolution. En effet, telle composition inédite peut figurer sur la face d'une monnaie dont le revers représente un sujet traditionnel peu évolué. Telle tribu était peut-être en avance dans cette évolution, alors que la tribu voisine piétinait encore dans la tradition. On est, néanmoins, frappé par le fait que la plupart des changements datent de la dernière période de la Gaule indépendante (deuxième et premier siècles avant notre ère). C'est le temps de la raréfaction de l'or, et l'économie de métal qui en a été la conséquence a conduit à la réduction de la dimension des flans ; elle est également marquée par l'apparition sur les monnaies de légendes en lettres grecques, puis latines, entraînant un succès certain des recherches graphiques, ainsi que par une très grande variété d'émissions allant de pair avec un brassage de plus en plus fort des monnayages des cités gauloises. Cette confusion irréversible atteindra son paroxysme pendant la guerre des Gaules.

D'où une certaine anarchie dans les types des effigies, qui favorise l'imagination créatrice des graveurs. Ceux-ci sont toujours aussi recherchés par les chefs, puisque la fabrication des trésors princiers dépend d'eux seuls. Les flans sont sans doute plus petits, mais la gravure des coins conserve ses dimensions, ce qui a parfois pour conséquence regrettable la fabrication d'images incomplètes. Il faut enfin remarquer que les expériences esthétiques des monnayeurs sont, de toutes les créations artistiques des Celtes, les plus audacieuses et les plus «modernes». Elles se caractérisent tout particulièrement par le recours systématique à l'expression abstraite qui renforce la transformation positive et facilite la création puisqu'elle est détachée de la contrainte d'un modèle réaliste, d'une forme existante. Cette spécificité est particulièrement remarquable dans les régions périphériques de la Gaule : sud-ouest, environs des Pyrénées, nord et régions alpestres.

Malheureusement, la petite taille des flans qui mutile les sujets, la miniaturisation des images, la libération à l'égard des modèles helléniques qui interdit le recours à des formes connues (sauf le cheval des revers), la simplicité des compositions abstraites, et une certaine pauvreté, parfois, dans l'invention, rendent ardus la recherche des images complètes et le déchiffrement des compositions incomplètes. L'analyse des coins devient plus monotone pour le numismate, l'intérêt des sujets moins attrayant pour l'historien de l'art. Il en résulte un retard manifeste dans la recherche des pièces issues de mêmes coins, et par conséquent une connaissance moindre des variantes, ainsi qu'une pénurie regrettable des possibilités offertes à la réalisation de synthèses graphiques. Tout reste à faire si nous voulons mieux connaître ces étonnantes et ultimes productions de l'art monétaire gaulois.

Voici quelques tentatives effectuées dans cette voie, qui concernent des monnaies en provenance du sud, du nord et de l'est de la Gaule.







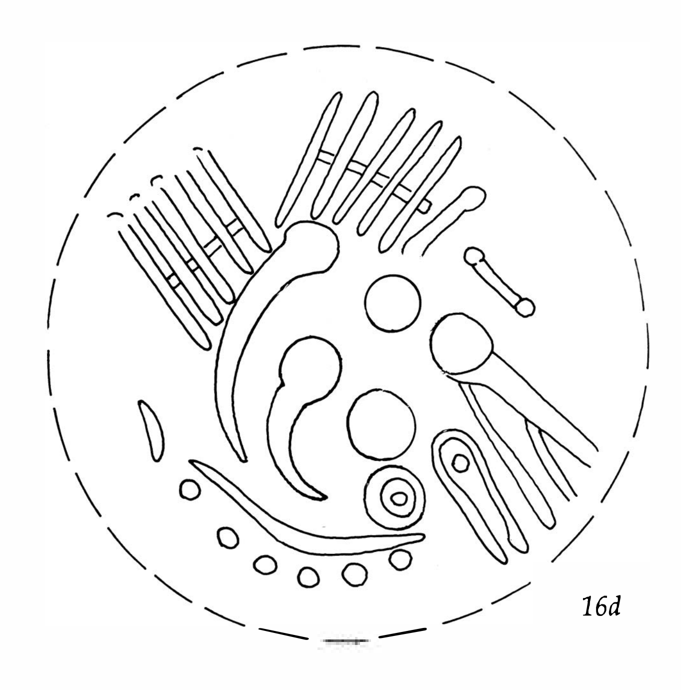
16 Ces images provenant du sud-ouest sont composées d'éléments séparés, les uns rectilignes, les autres curvilignes, qui ne se rapportent à aucune figure vivante ni à aucune construction connue (*16d*). Elles occupent l'avers d'une monnaie dont le revers représente un cheval ailé stylisé de façon très dépouillée, quasiment géométrique. Il est normal de supposer que l'avers est dérivé d'une figure humaine, tel celui des monnaies d'Ampurias dont le revers représente un Pégase[18].

16 a, b, c Monnaies d'argent. Trois pièces de coins différents, provenant d'Aquitaine, attribuées à la peuplade des *Elusates* (région du Gers). Au revers, un cheval ailé stylisé.

Composition dérivée d'une figure humaine.

Collections privées
Diamètre moyen : 1,5 cm

18. P.-M. Duval, A propos de la monnaie des Elusates au cheval ailé, *Mélanges offerts à Monsieur Michel Labrousse, Pallas,* hors série, 1986, pp. 179-191, fig. 1-8.



16d Synthèse graphique
Synthèse graphique réalisée par la superposition des calques d'une vingtaine de pièces issues d'un même coin, exécutés d'après des photographies communiquées par le docteur Colbert de Beaulieu. Ici, la méthode n'est pas parfaite car les pièces elles-mêmes, dispersées dans diverses collections, n'ont pu être examinées. En revanche, le grand nombre de photographies permet de reconnaître la simplicité de l'image, composée d'éléments bien distincts. Elle paraît ici presque complète.

On peut retrouver des éléments de cette figure humaine : un cercle pointé évoque l'oeil ; une ligne incurvée surmontant une suite de six boules ou perles rappelle un collier ; deux groupes de cinq tiges droites reliées par une transversale sont peut-être la stylisation de masses capillaires dûment coiffées ; au milieu, des «virgules» représentent peut-être aussi des boucles de cheveux. Par contre, divers autres éléments sont difficilement interprétables dans ce sens : deux boucles, deux bâtonnets et deux sortes de pinces dont la plus grande est légèrement incomplète. Ces éléments ont été transformés, réinterprétés, déplacés au point qu'on ne peut y distinguer quoi que ce soit de cohérent ou de précis. La composition existe cependant, puisqu'on la retrouve à quelques différences près sur un très grand nombre d'exemplaires de monnaies, tout comme le cheval ailé du revers, qui reste, lui, toujours reconnaissable.

L'image obtenue grâce à la synthèse a l'apparence d'une fantaisie décorative. L'intérêt en demeure certain : un jour peut-être, lorsque le très grand nombre de coins reconnus permettra d'accomplir toutes les synthèses graphiques, pourra-t-on lui attribuer une signification. La recherche en est encore à ses débuts.



17A Monnaie d'or provenant de la région de Reims (*Remi*). Au revers : cheval, roue.
Ornements apparemment décoratifs.
BN 8020
Diamètre : 1,9 cm



17B Monnaie d'or provenant du Nord de la Gaule (*Nervii*). Au revers : un petit cheval.
Ornements de caractère décoratif accentué.
BN 8749
Diamètre : 1,5 cm



17C Monnaie d' or provenant de la région de Bavay , Nord (*Nervii*). Au revers : cheval à gauche.
Ornements décoratifs et lettres. BN 8766
Diamètre : 1,6 cm

17A, B, C Trois types monétaires du nord de la Gaule (région des Belges), dont les coins n'ont pas encore été analysés, sont pourtant assez caractéristiques, malgré leur caractère incomplet à la périphérie (les flans sont souvent systématiquement trop petits, par rapport à l'image de l'avers dans les séries du nord) , pour nous donner une idée essentielle du degré d'abstraction auquel est parvenue la désarticulation de la tête humaine de profil, imitée jadis des monnaies hellénistiques. Ces trois types sont toutefois inspirés de la monnaie de Tarente (tête féminine à droite, deux chevaux montés, voir *1b*).Faute d'analyse des coins par les numismates, la synthèse graphique est actuellement impossible pour ces séries nordiques.

17A La composition, constituée d'éléments indépendants pour la plupart, est de type décoratif et défie la description d'ensemble. On distingue une bande de deux lignes parallèles de feuilles opposées, vestige probable d'une couronne de lauriers ; son orientation oblique, si on la place en haut à gauche, nous indique probablement le sens dans lequel il convient de déchiffrer l'image. Cet ornement est percé d'une sorte de faucille qui apparaît sur d'autres monnaies de la même région, où, comme celle-ci, elle traverse perpendiculairement la couronne coiffant une tête qui n'est déformée que par l'énormité de la coiffure. A droite de la «faucille» on distingue un motif triangulaire qui représente un oeil de profil, stylisé pour devenir un élément décoratif. La partie du bas est occupée, à gauche, par une sorte de casier orné de points, au milieu par une double accolade lourde et chargée qui contient trois cercles pointés disposés en triangle. Deux autres cercles semblables occupent, l'un l'extrémité gauche de l'oeil, l'autre le dessus du casier, peut-être en contact avec son cadre horizontal prolongé vers le haut ; deux demi-cercles pointés devaient occuper les deux autres extrémités du triangle oculaire ; l'un, celui du bas, est conservé, l'autre n'est pas venu à cause de la petitesse du flan. L'analyse des coins n'ayant pas été faite pour ce type monétaire, il est actuellement impossible de déterminer la surface et le diamètre de la pièce originale : nous voyons seulement qu'il manque une portion de gravure tout autour du flan, au moins pour la couronne, l'oeil et le casier, qui ne sont pas complets.

Il s'agit là d'un exemple typique de *déformation positive*, développée dans le sens de l'abstraction. Si l'on ignorait l'existence de l'effigie traditionnelle qui figure à l'avers des monnaies gauloises au nord et au sud de la Seine, il serait impossible de reconnaître l'image de la tête

couronnée, malgré une certaine organisation des éléments de la moitié supérieure de la pièce. La genèse des autres motifs n'est pas compréhensible. On peut supposer que l'accolade dérive de l'oreille ou des boucles de la chevelure. Là encore, comme nous l'avions observé pour l'image n°16, le principe du déplacement apparemment arbitraire des éléments est évident. La désarticulation est presque totale, l'effort de recomposition décorative est amorcé, la crise du délire graphique n'est pas loin. Cette image a-t-elle un sens ésotérique, un pouvoir magique, ou n'est-elle qu'un jeu qui s'exerce sur le terrain de l'abstraction ? Telle est bien la question fondamentale que cette étude nous pose.

17B Sur l'avers, des éléments qui rappellent ceux de la monnaie précédente composent un ensemble dont l'ordonnance et le style sont pourtant différents. La «couronne» est constituée d'une ligne de carrés et d'une ligne de cercles. La «faucille» et l'oeil (qui est de petite taille) sont gravés en traits épais. L'«accolade», simplifiée, dessine un grand *epsilon* et a changé de place pour devenir parallèle à la «faucille». Devant, à droite, un motif écrasé à la frappe n'est plus identifiable. En bas, on distingue le haut du casier à compartiments, disposé, cette fois, horizontalement. Enfin, contre le bord gauche du flan, mutilée par la petitesse de celui-ci, on voit une ligne de petits motifs rectangulaires à relief biseauté, et, en haut du manche de la faucille, un rectangle plus grand. Le changement de place des motifs dénonce la complète liberté qui a permis à ce genre de créations de se développer, d'évoluer. Cette fois, le style est simplement graphique : tout est dans la recherche d'un équilibre, qui est plus réussi que la surcharge désorganisée de la composition précédente.



17B

La simplification du style donne à l'image une certaine puissance, mais la mise en place des éléments, d'effet purement esthétique, déjoue toute tentative d'interprétation : vraiment, les mots de «délire graphique» ne sont pas trop forts. Le motif le plus important est-il l'esquisse d'une lettre décorative, d'une lettrine ? Certaines monnaies gauloises de la dernière époque portent une légende en caractères grecs, et l'*epsilon* était connu. Cependant, «l'accolade» figurant déjà sur d'autres monnaies gauloises, il est plus vraisemblable que le motif résulte d'une déformation de ce motif. Il occupe l'emplacement qui aurait dû être celui d'une oreille sur une figure normale. Le symbole présente donc un caractère hermétique qui nous semble bien dans l'esprit des Gaulois, toujours prêts à dérouter le spectateur. Cet aspect mis à part, nous sommes ici dans le domaine de la composition graphique à l'état pur.

17C Décor abstrait de motifs sensiblement analogues à ceux de la pièce précédente, mais moins nombreux, notamment au bord inférieur, car à cet endroit figurent des caractères latins. On peut lire, en partant du bas et en remontant vers la gauche, inscrit en lettres centripètes, le mot VIRO, peut-être suivi d'un S et précédé d'un V ; avant et après le V, on hésite à reconnaître un A et un O pointé (plus petits). On a l'impression que le graveur, chargé d'inscrire un nom propre qui était sans doute celui du chef émetteur du monnayage, a joué avec les lettres comme s'il s'agissait des vestiges géométriques d'un sujet naturel (la tête humaine) qu'il ne connaissait pas. Nous sommes en plein «mélange décoratif».


17C

Avec ces trois exemples bien représentatifs d'une créativité graphique exacerbée qui aboutit à traiter des lettres comme si elles faisaient partie de la composition, nous atteignons le sommet de la transformation positive. Le sujet de la tête humaine est complètement oublié (sauf pour nous, qui en reconnaissons encore les restes schématisés, cubes et cercles, de la couronne de laurier et des boucles de la chevelure, intégrés dans les lettres considérées comme des éléments d'une composition vaguement géométrique). Comme dans le cas des Elusates (*16* p. 98), nous nous trouvons dans une région périphérique de la Gaule : le sens de l'image s'est perdu. Nous ignorons le rythme de cette déformation , de cette recréation ; le résultat n'en est que plus saisissant.


18a


18b


18

18 Cette petite série de pièces d'or attribuées à une tribu alpestre (on pense aujourd'hui aux *Uberi*, aux frontières de l'Italie, de la Suisse et de la France, plutôt qu'aux *Salassi* du val d'Aoste), nous permet enfin de suivre encore une fois (voir *13*) une évolution de l'image originelle, mais ici jusqu'à la création absolument indépendante d'un dessin géométrique.

Là encore, il nous est impossible de réaliser une synthèse graphique, car les 17 pièces connues sont toutes de coins différents, de droits comme de revers[19].

18a Le prototype de cette série est une monnaie d'or d'Alexandre le Grand (356-323 avant J.-C.), dont le droit représente la tête d'Athéna casquée, de profil à droite (*18a*).

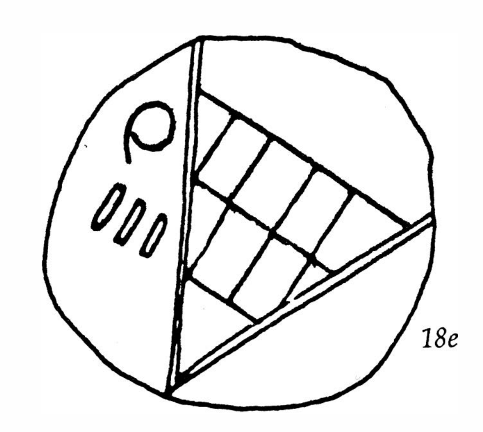
Sur les monnaies celtiques, la déformation de l'effigie est manifestement progressive. C'est l'intérêt de ce petit matériel que de nous permettre de saisir au passage (mieux que pour *13*) le procédé de simplification et de transformation devenant rapidement positive. Cinq pièces , choisies pour leur netteté, suffisent à le démontrer (*18 b-e*).

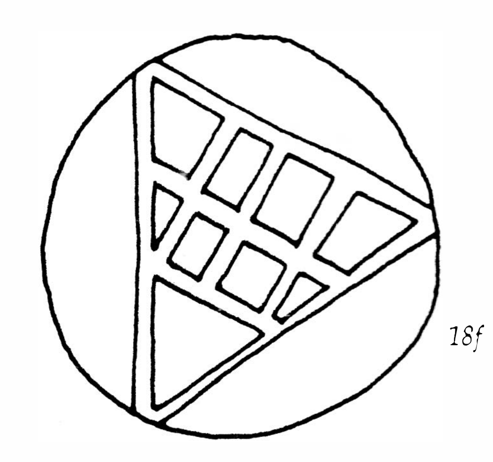
18a à f. Série de cinq pièces d'or (b à f) attribuées à une tribu alpestre, imitées d'une monnaie d'Alexandre le Grand (18a).

18b, e et f
Fac-similés.
D'après Pautasso : a, b, c : Pautasso 535A, 540, 543 ; d : BN 9271 ; e : Caronni 645 ; f : Longpérier.
Diamètre moyen : 2 cm

19. Andrea Pautasso, *Le monete preromane dell'Italia settentrionale*, Varese, 1966, pl. CVII-CXII, et *Contributi alla documentazione della monetazione padana*, Varese, 1970, p. 237. J'ai étudié l'évolution stylistique de cette série : Observations sur le style des monnaies gauloises en or attribuées aux *Salassi* ou aux *Uberi*, dans *Mélanges offerts à Jacques Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Collection de l'Ecole française de Rome, Rome, 1976, pp. 266-274, fig. 1-3 (dessins).


18d


18e


18f

18b Le profil, l'oeil, la ligne des trois boucles tombantes, et le motif du casque en éventail, sont encore reconnaissables pour qui connaît le modèle.

18c La transformation géométrique apparaît : l'oeil est seul dans la moitié gauche avec trois bâtons courts, verticaux. Une séparation rectiligne les isole de la partie composée d'une sorte de triangle quadrillé qui rappelle encore, par sa forme massive, l'aspect du casque.

18d Le cercle oculaire et les trois bâtons s'éloignent un peu vers le bas et se font plus courts. Le «triangle» n'existe plus et le quadrillage est différent.

18e L'oeil et les trois bâtons, rapprochés, sont déplacés vers la gauche. Le triangle, devenu parfaitement géométrique, est rempli par une grille aux cases rectangulaires ; il est le sujet principal del'image.

18f Il ne reste que le triangle, dont le «quadrillage» est, comme ses trois côtés, fait de traits plus épais que sur la pièce précédente.

La transformation, ici, est significative à plusieurs égards. Elle est complète, rien n'évoque plus la tête ; la création est de nature géométrique non curviligne, ce qui est exceptionnel ; une forme abstraite remplace l'image figurative. On constate donc que la gravure monétaire est allée beaucoup plus loin que la plupart des oeuvres d'art celtiques qui illustrent la métamorphose d'un sujet naturaliste en une création de style (généralement) curviligne et plus ou moins abstrait.



18d

L'illustration éclatante d'une culture raffinée

Regardons la première image, puis la dernière, qui ont été reproduites et commentées dans cet essai . Revoyons la monnaie grecque qui fut, avec une autre, à l'origine des imitations créatrices frappées par millions dans l'Europe des Celtes et dont il nous reste si peu d'exemplaires. Pendant ces trois ou quatre siècles d'indépendance, des formes sont nées et se sont développées, surtout en Gaule, avant de disparaître bientôt dans le four des fondeurs et de sombrer dans l'oubli, à l'époque romaine. Ces petits chefs-d'oeuvre miniatures ne devaient jamais voir leur avenir, mais aujourd'hui nous nous efforçons de le découvrir et recréer. Hommes du vingtième siècle, voilà que nous comprenons cet esprit, ce génie singulier. Et c'est le plus important : l'interprétation de ces très anciennes images monétaires, si longtemps oubliées, naguère encore méconnues, relève désormais de notre histoire de l'art.

Au passage, nous n'avons pas négligé les observations de caractère technique. Le sujet d'une monnaie bien frappée est toujours entier et doit être compréhensible. Les deux empreintes d'une pièce sont souvent de deux mains différentes. La gravure de l'avers est généralement plus grande que celle du revers, et donc souvent plus incomplète quand le flan est trop petit. Les monnayages de pays périphériques s'éloignent plus rapidement et peut-être plus complètement de l'image originelle. La multiplication des synthèses graphiques (et bientôt peut-être photographiques) devrait faciliter l'analyse des coins par le numismate, autant que l'interprétation du sujet et l'étude stylistique par l'historien de l'art.

Dans cette suite d'études sans lien chronologique précis, mais respectueuse des trois grandes évolutions stylistiques qui se sont révélées depuis les origines jusqu'à la brutale disparition des ateliers, nous avons essayé de définir ce qu'elles nous apportent.

Précisons maintenant l'essentiel. «... mythes celtiques», lit-on dans le titre de ce livre. Certaines images nous ont, en effet, frappé par leur aspect irréel et leur allure surnaturelle, qui décèlent une inspiration évidemment légendaire, encore mystérieuse. En l'absence d'indications plastiques précises et d'inscriptions explicatives, gardons-nous de chercher à tel sujet ressuscité une ressemblance approximative et lointaine

avec une scène mythologique de l'Antiquité classique ou d'autres civilisations de langue indo-européenne, particulièrement de la religion celtique d'époque romaine ou médiévale. Le cheval ailé à tête humaine des Armoricains n'est pas le coursier de Pégase s'envolant vers l'Olympe, la guerrière nue de la même province qui monte à la charge à califourchon n'est pas la sœur des Amazones figurées par les Grecs, le profil masculin entouré de petites «têtes coupées», lui aussi de nos Côtes du nord, n'est pas certainement celui du héros Ogmios, et l'épée de tel cavalier celte ne sera pas celle du Roi Arthur ... Il serait encore plus léger d'inventer une prestigieuse entité anonyme dont telle ou telle effigie, noble et néanmoins anonyme, serait l'expression : pour un beau profil de femme à la somptueuse coiffure, par exemple, la «Grande Déesse», pour une tête virile importante et imposante, bien sûr barbue et peut-être bien couronnée, le «Grand Dieu». Grands Dieux ! Comme l'ignorance est plus stimulante, et comme la patiente recherche peut être plus prometteuse !

Voilà donc quelques figures mythiques nouvelles entrées discrètement dans le monde du rêve : rassemblons-les enfin, en toute prudence, fantômes anonymes dont la vision nous est apparue sur les monnaies de la Gaule, d'où ils nous font des signes mystérieux.

Ces apparitions, figures d'antan, ne sont pas elles-mêmes des divinités connues de nous. Il n'existe pas de littérature écrite celtique de l'Antiquité, ni sur le continent ni dans les îles, et c'est un caractère des monnaies gauloises que l'absence générale de représentations et de dénominations indiscutablement divines. Il s'agit donc d'êtres et de sujets figurés en rapport visible avec l'irréel (de types sans doute nombreux, particulièrement dans ce pays des légendes qu'est l'Armorique) et abondamment diffusés grâce à l'importante production monétaire. Silhouettes imaginaires, proches du monde divin plutôt que proprement célestes. On emploierait volontiers le mot «féerie» pour caractériser l'atmosphère de leurs rencontres s'il ne demandait ... des fées et n'avait donc une résonance au plus tôt médiévale, et plus particulièrement shakespearienne. Certaines de nos images ne manquent pas, en effet, de nuances malicieuses ni même d'un charme profond.

Les sujets les plus complètement imaginaires sont évidemment les *monstres* animaux, énormes et totalement hors-nature : le pseudo-crétacé (ou scorpion) qui menace un cheval (*1A*), peut-être le corps inimaginable auquel appartient la tête vorace accompagnée d'une sorte de soleil (*13*). *Démesurés*, le rapace grand comme le cheval qu'il surmonte (*1A*), le très grand loup assis sur un cheval (2C) et le loup

immense à la queue sinueuse qui s'attaque aux astres (*2A*). Ces deux derniers sont surnaturels, tout aussi bien, par leur fonction : le second est le seul qu'on puisse rattacher à une légende attestée en Germanie scandinave, la destruction du monde par le loup géant qui le prive du soleil et de la lune, sources de la vie. *Déformés* seulement, plutôt que monstrueux, le dit loup à la trop grande queue retournée (*2Aa*) et les juments aux trop nombreuses mamelles (*4B, 4C*). Hardiment *transformés* mais rares, à notre connaissance, la jument ailée ainsi que son poulain (*4B*), et le cheval également ailé qui a une tête humaine (*9Ab'*) comme les chevaux généralement attelés à un char (*5B, 9B*), très nombreux dans la numismatique d'Armorique. Ces inventions rejoignent le procédé de la métamorphose, cher aux artistes celtes qui paraissent l'employer sous nos yeux comme le fera Walt Disney. Le pays des merveilles trouve ainsi dans l'iconographie monétaire une place de choix. De toutes les oeuvres d'art celtiques, seules les monnaies nous transmettent des images des astres.

Non moins proches du mythe sont les scènes où paraissent, dans les unes des animaux, dans d'autres des êtres humains : le cheval conduit par un rapace (*1, 9B*), le loup qui s'attaque aux astres (*2A*), la jument qui allaite son poulain (*4A*), la femme aurige portant une branche d'arbre probablement symbolique (*5B*), la guerrière qui défile en triomphatrice (*6B*), et peut-être les guerrières cavalières nues, distinguées par le foudre de Jupiter et la lyre d'Apollon (*7A, B, C, 8A, B*), lancées toute arme brandie dans une lutte en pleine charge digne des tueries épiques de la mythologie, plutôt que dans un combat traditionnel entre humains. Ajouterons-nous les têtes coupées ? Bien qu'elles figurent comme des sortes de trophées dans la sculpture gauloise de Provence, elles n'en ont pas moins, attachées par des liens magiques à l'effigie même de la monnaie, une valeur mythique.

Quelques signes ou objets, enfin, peuvent être des symboles dont la signification nous échappe : la croix sur la joue et le «fuseau» sous le cou (*11a, sg*), l'«ovale» et le «rectangle» (*12A, a'* et *B, b'*), le «joug» et la «croix» (*10Ba*), le «filet» du cheval et la «boucle» surmontant sa croupe (*11a, sg*), les «croix» attachant et encadrant la lyre (*8B*), et même le maillet servant de gonfanon (3) ...

Ce choix d'imaginations, relatives plus ou moins évidemment aux croyances celtiques les plus anciennes, témoigne d'un développement religieux et mythologique que ni les rares œuvres d'art figuré gaulois d'avant la conquête romaine qui nous sont parvenues ni les textes contemporains

ne laissaient entrevoir. Si l'on songe au travail sans mesure, à la virtuosité technique peu commune, à l'effort de création esthétique que représente la production de ces précieuses gravures pour un peuple sans écriture littéraire, sans grande sculpture développée, sans peinture connue et sans mosaïques, on est tenté de voir dans ces émissions monétaires les chefs-d'oeuvre artistiques d'une importante ethnie européenne. L'art celtique ancien prend ainsi, grâce à ces images, une nouvelle ampleur. Et comment ne pas reconnaître dans la richesse d'invention comme dans la signification épique et mythologique de ces petits tableaux étonnants l'illustration éclatante d'une culture raffinée ?

Lexique

androcéphale : «à tête d'homme», qualifie les animaux imaginaires représentés sur les monnaies gauloises avec une tête masculine (plutôt que «tête d'homme», qui est ambigu) : le cheval surtout, sujet créé par les Armoricains, qui le représentent très souvent (contre une fois le sanglier). Cet être légendaire diffère du centaure grec par le fait que seule la tête est humaine : il n'y a ni torse ni bras (ni jambes comme en avaient les centaures des plus anciens temps). Pour la jument surnaturelle, plutôt que de créer le néologisme «gynocéphale, à tête de femme», on peut employer anthropocéphale «à tête humaine» (au sens général), étant sous-entendu que pour une jument il ne peut s'agir que d'une tête féminine.

argent allié : voir **électrum.**

avers opposé à **revers** : côté de la monnaie orné du sujet principal, par exemple la tête du chef émetteur, accompagnée parfois de son nom. On dit aussi le **droit.** C'est la face qu'on peut appeler «noble» ; elle est frappée dans le **coin dormant**, c'est-à-dire de la façon la plus sûre ; ce coin étant généralement incurvé, l'avers est d'autant plus ou moins bombé. Parfois plus grande que l'image du **revers,** celle de l'avers peut alors se trouver plus complète. Elle souffre aussi, mais moins que le revers, des coups de maillet mal appliqués qui déplacent légèrement le **flan.**

Bodb : la déesse irlandaise de la guerre. Une divinité gauloise s'appelle «Corneille de combat», *Cassibodua.*

bouclier : voir *umbo.*

Boudicca : reine des Bretons insulaires de la tribu des *Uceni.* En 61-62 elle a résisté farouchement et jusqu'à la mort à l'invasion romaine.

coin (voir l'illustration p. 5) : ensemble d'une pastille de métal très dur (dans l'Antiquité, le bronze, de nos jours, l'acier, gravé en creux d'un sujet inversé qui viendra à l'endroit sur le **flan**) et du morceau de métal (fer) dans lequel elle est fixée et qui permet de l'immobiliser dans un socle ou de le tenir dans la main. Il y a deux coins servant à la frappe, un pour chaque face. Celui qui reçoit l'**avers** ou face noble de la monnaie est dit **coin dormant** ou (plus rarement) **trousseau.** La partie gravée est légèrement concave. Le coin est fixé dans un billot de bois sans doute solidement ceinturé, qui supporte avec lui le coup de maillet. Il y était enfoncé dans le bois, comme le coin des charpentiers, d'où son nom (objet, endroit de forme angulaire, triangulaire). Le coin qui reçoit le revers, dit coin **mobile** ou **coin de revers,** est l'ensemble d'une pastille circulaire légèrement convexe et du métal de forme cylindrique qui le contient, enveloppé dans un manchon de bois (?) suffisamment long pour être tenu serré dans les doigts repliés de la main gauche, tandis que la main droite tient le maillet. La face ainsi frappée est en principe légèrement concave et souvent moins régulièrement imprimée parce que le coin mobile, appliqué à la main sur l'autre, souffre plus que lui des coups de maillet. Frappé sans assise fixe, il s'use aussi plus vite sous les coups reçus et il est plus souvent remplacé. Par extension, on appelle parfois **coin** l'image frappée, alors que le mot **empreinte** serait plus exact. «A fleur de coin» se dit d'une pièce bien conservée, qui n'a pas perdu de métal, et dont l'empreinte est parfaitement nette.

coulé : cet adjectif qualifie les monnaies fabriquées dans la dernière période des monnayages gaulois par impression du métal malléable (dit souvent par approximation **potin**) dans un moule à double face constitué de deux plaques de terre cuite creusées chacune du même nombre de cupules, et qu'on applique l'une sur l'autre comme les faces d'un moule à gaufre. On emploie aussi le terme «moulé», mais **coulé** a l'avantage de préciser que les cupules de chaque moule, disposées en séries parallèles, sont réunies entre elles par des petits canaux dans lequel le métal liquide est répandu pour les remplir et pour ne pas en déborder, ce qui serait gênant pour la fermeture du double moule. On sort donc du moule un collier de pièces qu'il suffit de séparer en coupant au ras de chacune le ruban métallique qui les unit ; il en reste généralement deux pédoncules. En revanche, cette technique a l'avantage, évitant les irrégularités dues au coup de maillet, d'assurer à la monnaie une image complète et ceinte d'un bourrelet périphérique, sorte de rebord produit par un mince canal gravé en creux dans la cupule.

couvre-épaules : mot formé par l'auteur pour désigner le mantelet largement ouvert, reconnu sur les épaules (et le dos par conséquent) des cavalières nues figurées sur certaines monnaies gauloises (voir *8Ba*).

denier : monnaie romaine d'argent (valant 10 as), imitée par les Gaulois voisins de la Province de Narbonnaise (actuelle Provence) après sa fondation en 125-120 avant J.-C-. Imitation d'ailleurs approximative.

drachme : unité monétaire de la Grèce, imitée par les Gaulois, notamment dans les colonies grecques du Midi, Marseille particulièrement.

— **tétradrachme :** monnaie grecque d'argent valant quatre drachmes, imitée par les Celtes, notamment dans la région danubienne. Ces imitations sont approximatives.

droit : voir **avers.**

électrum : alliage naturel, en principe de trois parties d'or et d'une partie d'argent (dit aussi **argent allié** et **or blanc**), suivant la proportion des deux métaux). Il est utilisé fréquemment pour les monnaies gauloises, notamment en Armorique.

empreinte : désigne exactement l'image venue en relief sur le **flan** par suite de la **frappe**. Voir **impression**.

fac-similé : ce mot désigne la copie d'une écriture, d'un dessin, d'un tableau, etc. Nos fac-similés d'images monétaires sont schématiques : faits au trait, ils ne rendent ni les jeux subtils des reliefs, de la lumière et de l'ombre, ni la profondeur des creux et des cernes, ni les imperfections des surfaces. Ils ont pour but de fixer à plat les traits essentiels des formes plastiques et des caractères graphiques.

flan : disque de métal ou d'alliage, chauffé à blanc, préparé pour être frappé entre deux coins et recevoir ainsi une **empreinte**. Les Gaulois ont frappé l'or, l'**électrum**, l'argent et le bronze. Le mot *flan* vient d'un terme germanique désignant une galette, un gâteau.

frappe : action de fabriquer la pièce par un seul coup de maillet appliqué sur les deux coins opposés contenant le flan. La technique des monnaies **coulées** utilise la pression d'un moule sur l'autre, au lieu de la frappe (voir figures p. 3 et 5).

foudre (le) : faisceau de deux séries opposées de trois (en général) dards en forme de flèches fréquemment en zigzag, tenus par une poignée commune, qui est souvent ornementée puisqu'il s'agit de l'attribut de Jupiter : c'est le symbole figuratif des éclairs («foudre» vient du latin *fulgur* : éclair) et par conséquent du tonnerre dont le dieu du ciel est le maître. Voir **Taranis**.

gonfanon : ce mot qui désigne une bannière militaire à pendentifs nous paraît pouvoir être appliqué à l'espèce d'étendard quadrangulaire, souvent orné de franges et probablement de couleurs très vives, que le cavalier ou le conducteur d'un char lance à l'aide d'une longue lanière par-dessus la tête du coursier. Il est destiné à la fois à exciter l'animal à l'assaut et à effrayer l'adversaire. Cet accessoire est souvent représenté sur les monnaies gauloises montrant le cavalier, avec ou sans char mais conduisant son cheval au galop.

grènetis : bord ou trait rectiligne ou curviligne, fait de petits grains alignés, employé notamment pour la périphérie de la monnaie. Voir **perlé**.

hellénistique : qualifie la période historique qui sépare les conquêtes d'Alexandre (mort en 323 avant J.-C.) et celles de Rome (jusqu'au premier siècle avant J.-C.) : c'est approximativement l'époque de l'épanouissement des monnayages celtiques.

impression : désigne exactement le fait de donner au **flan** un relief étudié, par la gravure en creux des **coins**, sous l'effet de la **frappe**, ou du moulage du métal **coulé**. Voir **empreinte.**

La Tène : nom donné à la période du Second Age de fer (500-100 avant J.-C.) d'après les découvertes capitales faites en ce lieu des bords du lac de Neuchâtel (Suisse). Il y a trois époques : La Tène I, II, III. L'adjectif *laténien* commence à être employé pour qualifier l'archéologie, la civilisation, la culture et l'art de cette époque importante de la protohistoire celtique, et non l'époque elle-même, ni le peuplement contemporain. Pour les îles Britanniques on emploie une autre terminologie.

légende : inscription placée sur une pièce de monnaie. L'usage n'apparaît (sauf exceptions) chez les Celtes, à l'imitation des monnaies grecques ou romaines, que vers la fin du deuxième siècle avant J.-C., une fois créée la province de Narbonnaise.

matrice : voir **coin.**

Ogmios : héros et dieu celtique, assimilé, en Gaule, à Hercule par Lucien de Samosate, au deuxième siècle.

or blanc : voir **électrum.**

perlé : ce substantif est employé commodément pour désigner les limites ornementales (du pourtour des monnaies notamment) ou les lignes dessinées comme un collier de perles, très souvent gravées sur les monnaies gauloises au lieu de traits profonds. Voir **grènetis**.

philippe : mot dérivé de *philippos*, nom du roi de Macédoine Philippe II (359-336 avant J.-C.), le père d'Alexandre combattu par Démosthène dans ses harangues appelées «Philippiques» et prononcées contre cet ennemi de l'indépendance grecque. Il est donné aux monnaies frappées à son effigie et à son nom, qui ont été émises et ont circulé longtemps encore après sa mort. Ces **statères** ont été les premières monnaies imitées par les Gaulois (voir figure *1A*, p. 20).

potin : nom de divers alliages de cuivre, étain et plomb (il y a le potin jaune et le gris). Les numismates l'emploient souvent pour désigner le médiocre alliage de laiton (formé de cuivre et

de zinc, d'étain et surtout de plomb ou d'étain), cette sorte de mauvais bronze employé, à la dernière époque de l'indépendance gauloise et peut-être encore un peu après, pour les monnaies coulées au moule, dont l'image est complète et encerclée mais a un relief mou. On dit donc, abusivement, «un potin» pour une monnaie dont la matière est dominée par le plomb.

rebord : on peut désigner ainsi le petit bourrelet qui se forme à la périphérie du **flan** lorsque celui-ci a reçu la dimension convenable pour remplir la légère concavité du **coin**. Complètement venu, il donne la superficie prévue pour la monnaie et son image, que celle-ci soit ou non entourée d'un **perlé** délimitant le champ choisi pour la gravure. Il est donc particulièrement important de connaître ne fût-ce qu'un segment du rebord lorsque le flan, mal frappé ou trop petit, ne nous livre pas ce champ dans son entier, insuffisance qui le mutile d'une partie de l'image ; on ne peut alors restituer approximativement le rebord tout entier qu'en usant du compas. C'est ce qui est fait le plus souvent ici — car les flancs trop petits sont fréquents — en limitant le champ prévu probable par un trait interrompu, circulaire, tracé au compas. La détermination de ce diamètre hypothétique du champ orné est facilitée par le fait que le sujet gravé par l'artiste celtique est toujours conçu et réalisé dans son entité (seule la tête humaine, sujet principal de l'avers, est détachée du corps).

revers : désigne la face légèrement concave d'une monnaie, opposée à la face légèrement convexe dite **avers** ou **droit.** Il reçoit, en principe, un sujet moins majestueux que celui de l'avers ; le cheval y figure fréquemment. L'image gravée y est souvent moins grande que l'autre. Celle de l'avers n'est plus complète si le **flan** est trop petit pour elle, quoique suffisant pour le revers.

statère : monnaie d'argent grecque valant de deux à quatre **drachmes**, la plus ancienne et durable que les Gaulois aient imitée, notamment en or ; ils ont frappé également une pièce plus petite, entre la moitié et le quart du statère.

Sucellus : «Le bon frappeur», dieu gaulois qui tient un maillet, arme de mort, et un récipient nourricier, symbole de la vie. Connu par les sculptures et les inscriptions latines à l'époque gallo-romaine.

Taranis (ou **Taranus**) : «Le Tonnant», dieu celtique du ciel, particulièrement du tonnerre et de la foudre (qui est représentée chez les Gaulois sous la forme d'une roue).

Tarente : colonie grecque de l'Italie du sud, dont les monnaies, imitiées des **statères** d'Alexandre et importées en Gaule du nord, ont inspiré les monnayages de la Gaule Belgique (voir *2b* p.27).

tête coupée : expression usuelle dans les histoires modernes des anciens Celtes. Elle désigne les têtes des ennemis, que les Gaulois rapportaient accrochées au harnais de leur cheval en guise de trophées et suspendaient au-dessus de la porte de leur maison. Posidonios d'Apamée, qui vint en Gaule méridionale, alors province romaine, vers 100 avant J.-C. et qui prit ses repas assis en tailleur comme les indigènes, avoue que la vue de ces objets macabres lui soulevait le cœur. Ces décapitations étaient pourtant courantes chez les Romains.

tétradrachme : voir drachme.

torque : collier typiquement celtique (au moins par sa production considérable), constitué d'un anneau, «torsadé» ou non, ouvert sur le devant de la poitrine, et dont chaque extrémité est ornée d'une protubérance sphérique ou circulaire aplatie, généralement décorée. Les chefs portaient, même au combat, le torque d'or ou de bronze, si bien que cet objet précieux, conquis, était signe de victoire : trophée riche entre tous. Ce mot, latin, a des affinités indo-européennes, notamment en celtique.

triscèle : «à trois jambes» en grec (*triskélès*), désigne un motif tournant (dans l'un ou l'autre sens), composé de trois jambes réunies par le haut et pliées comme dans la course, ou de feuilles courbées, ou d'éléments de cette forme simplifiée ou exagérément coudée. Symbole de rapidité et de mouvement perpétuel, et par conséquent talisman protecteur, qu'on trouve sur certaines monnaies celtiques, notamment en rapport avec le cheval.

umbo : mot latin (du grec *omphalos* «bosse, nombril») désignant notamment la bosse du bouclier, c'est-à-dire l'applique hémisphérique et creuse ornant la partie centrale extérieure et protégeant la main qui, du côté intérieur, tenait par une petite barre fixée dans la cavité. Cet élément de bronze, brillant sur les boucliers d'apparat, était orné des plus riches décors. Le bouclier est représenté en particulier sur les monnaies gauloises au cavalier ou à la cavalière.

Eléments de bibliographie

Ouvrages, présentés dans l'ordre chronologique, concernant les monnaies «gauloises» ou, plus largement, celtiques, et traitant le sujet comme purement numismatique : technique, chronologie, épigraphie, histoire.

MURET Etienne et CHABOUILLET Louis, *Catalogue des monnaies gauloises de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1889.

LA TOUR Henri de, *Atlas de monnaies gauloises* , Paris, 1892, reproduit en 1968. Illustration partielle du catalogue précédent.

BLANCHET Adrien, *Traité des monnaies gauloises*, Paris, 1905.

JULLIAN Camille, *Histoire de la Gaule* II, Paris, 1908, chapitre IX : Les monnaies. (Observations sur les images).

FORRER Robert, *Keltische Numismatik der Rhein — und Donaulände*, Strasbourg 1908 ; Graz 1968, II 1969 (avec le concours de J.-B. Colbert de Beaulieu).

DESSEWFFY M., *Barbar Penzei*, Budapest, 1910-1913.

PAULSEN R., *Die Münzprägung der Böier*, Leipzig et Vienne, 1933.

PINK K., *Einführung in die Keltische Münzkunde*, Vienne 1939, 1960[2], 1974[3], éditée par R. Göbl.

MACK R.P., *The Coinage of ancient Britain*, 1953, 1975[3].

COLBERT DE BEAULIEU Jean-Baptiste, *Les monnaies gauloises des Parisii*, Paris, 1970.

— *Traité de numismatique celtique*, I. *Méthodologie des ensembles*, Paris, 1973.

CASTELIN Karel, *Die Goldprägung der Kelten in den bömischen Ländern*, Graz, 1965.

SCHEERS Simone, *Traité de numismatique celtique*, II. *La Gaule Belgique*, Paris, 1977.

Ouvrages traitant de la valeur iconographique : étude de l'image, méthode de déchiffrement, style, esthétique, histoire de l'art, méthode de publication.

RYBOT Major, Armorican Art, dans *Société Jersiaise, Bulletin annuel*, 1937, pp. 153-190 ; réédité à part, Jersey, 1952.

MALRAUX André :

— *Psychologie de l'art*, III. *La monnaie de l'absolu*, Paris, Skira, 1950.

— Resurrections, dans *World Review*, Londres, juillet 1950.

BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *Organacita e astrazione*, Milan, 1956.

LENGYEL Lancelot :

— *L'art gaulois dans les médailles*, Paris, 1954.

— *Le secret des Celtes*, Robert Morel, Forcalquier, 1969.

FABRE Gabrielle, Les monnaies, dans VARAGNAC André et FABRE Gabrielle, *L'art gaulois*, collection «Zodiaque», 1956, pp. 149-212, pl. I-XV.

DUVAL Paul-Marie :

— L'art des Celtes et la Gaule, dans *Art de France*, I, 1961, pp. 5-43.

— L'art des monnaies gauloises, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (abrégé : *CRAI*), 1972, pp. 633-649.

— La signification des images monétaires gauloises, *CRAI*, 1975, pp. 242-255.

— Observations sur le style des monnaies gauloises en or attribuées aux *Salassi* ou aux *Uberi*, *Mélanges offerts à Jacques Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Collection de l'Ecole française de Rome, n°227, 1976, pp. 266-274.

— Matériaux pour l'étude stylistique des monnaies celtiques, *Celtic Art in Ancient Europe Five protohistoric centuries — L'art celtique en Europe protohistorique. Débuts, développements, styles, techniques. Proceedings of the colloquy held in 1972 at the Oxford Maison Française* (édit. Paul-Marie Duval et Christopher Hawkes), Londres 1976, pp. 247-259.

— La place des images monétaires dans l'art laténien, *Beiheft zur Bericht des Römisch-Germanischen Kommission*, 59, 1977, pp. 78-85.

— *Les Celtes*, collection «L'Univers des formes», Paris, Gallimard, 1977.

— Quatre monnaies gauloises à sujets mythologiques, mieux décrites, *CRAI*, 1981, pp. 57-72.

— La fin du monde et sa renaissance sur une monnaie gauloise du Cotentin ?, *CRAI*, 1981, pp. 376-382.

— Observations sur la mythologie celtique : les sources numismatiques, *Etudes celtiques*, XIX - 1982, pp. 93-105.

— Les monnaies gauloises et la mythologie celtique, Académie royale de Belgique, *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, troisième série, LXV, 1982, pp. 104-108.

— Deux monnaies gauloises au taureau et à l'oiseau, mieux décrites, Hommage à Lucien Lerat, *Annales littéraires de Besançon*, 294, 1984, pp. 271-275.

— A propos de la monnaie dite des Elusates au cheval ailé, *Mélanges offerts à Monsieur Michel Labrousse*, *Pallas*, hors série, 1986, 1979, pp. 179-191, fig. 1-8.

DEREK Allen :

— *An Introduction to Celtic Coins*, British Museum Publications, 1978.

— *The Coins of the Ancient Celts*, edit. Daphne Nash, Edimbourg, 1980.